

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

AVRIL 1953



ANTONIO GARCIA Y BELLIDO : LE "TRÉSOR" DE TIVISA. ¶ ERNA MANDOWSKY : NOTES ON THE EARLY HISTORY OF THE MEDICEAN NIOBIDES. ¶ CHARLES DE TOLNAY : L'ATELIER DE VERMEER. ¶ NOTES ON DRAWINGS : AXEL L. ROMDAHL : A MICHELANGELO DRAWING USED BY MAERTEN HEEMSKERCK. ¶ EDMUND SCHILLING : A SIGNED DRAWING BY LORENZO LOTTO. ¶ BOOKS RECEIVED.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR Jr., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFALCH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGEWELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA de ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MOREY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
M. ROSTOVTEFF, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
REYNALDO dos SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

LE "TRÉSOR" DE TIVISA

T

IVISA est une petite ville située sur les rives de l'Ebre, près de l'embouchure du fleuve, dans une partie de la région habitée, au temps de la conquête romaine de l'Espagne (III^e et II^e siècles av. J.-C.) par les Ilergetes. A trois reprises au cours des dernières années on y a découvert par hasard une série d'objets consistant en des monnaies, des boucles d'oreilles en or, des colliers en argent, des patères et des vases, également en argent, qui sont d'une grande importance pour l'étude des antiquités espagnoles avant cette période-là. La plus importante de ces trouvailles était la troisième et dernière, celle qui eut lieu en 1927. Depuis 1941 ces objets se trouvent au Musée Archéologique de Barcelone¹.

Les trois découvertes ont été faites au même endroit sans que leur emplacement précis soit exactement le même. Elles sont donc indépendantes l'une de l'autre, mais nous ajouterons qu'un lien de parenté les unit cependant, étant donné leur communauté d'origine et d'époque.

Bien que nous n'ayons pas l'intention de nous occuper ici des monnaies mises à jour par les deux premières découvertes, il semble pertinent de constater qu'elles présentent un ensemble qui remonte jusqu'aux dernières années du III^e et les premières années du II^e siècle, c'est-à-dire jusqu'à l'an 200 av. J.-C.².

La troisième et dernière des découvertes de Tivisa, la plus importante de toutes, comme nous l'avons dit, et celle qui constitue la raison d'être de cet article, consiste en quatre patères d'argent (fig. 9-14), dix vases d'argent (fig. 3 à 6) ainsi que des fragments d'autres vases, deux bracelets, en argent aussi (fig. 1 et 2), et, enfin un petit vase en céramique (fig. 8). Nous nous proposons d'étudier tous ces objets, un à un, dans cet article.

1. La première découverte, celle de 1912, a été publiée par P. BOSCH GIMPERA, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. V (1913-1914), pp. 120-122; les monnaies par M. GÓMEZ-MORENO, dans : *Homenaje a Mélida*, vol. II, 1934, pp. 173-191. Les autres découvertes ont été étudiées dans le bel article de J. DE C. SERRA RAFOLS, publié dans : *Ampurias*, vol. III, 1941, pp. 15 ff. En dehors de cela, l'auteur de ces lignes a traité séparément quelques-unes des pièces les plus importantes; la nomenclature de ces études sera donnée ici même au fur et à mesure du développement actuel de notre thèse.

2. Voir l'étude de M. GÓMEZ-MORENO, déjà citée, ainsi que celle de J. DE C. SERRA RAFOLS, mentionnée aussi dans la note ci-dessus.

Le bracelet serpentiforme en argent (fig. 1) a l'aspect d'un ruban d'argent, plat du côté intérieur et légèrement convexe à l'extérieur. Enroulé et formant quinze spirales, il se termine, aux deux extrémités, par des têtes de serpents, très stylisées. Sa parenté avec les bracelets de Cheste est évidente³. Un autre bracelet serpentiforme, espagnol, est celui de Santisteban del Puerto (Jaén)⁴, mais il semble être un peu plus tardif.

Compte tenu des autres objets découverts en même temps, le bracelet de Tivisa peut également être daté du III^e siècle. A l'appui de cette date, il y a celle des bracelets de Cheste qui, à en juger d'après les pièces de monnaies qui furent mises à jour avec eux, doivent avoir été enterrés pendant la deuxième guerre Punique, c'est-à-dire à la fin du III^e siècle. Malgré son aspect barbare, le bracelet de Tivisa, comme ceux de Cheste, pourrait être mieux qu'une simple copie indigène d'œuvres importées de la Sicile ou d'Italie où — surtout en Sicile — on connaît assez d'exemples analogues, parfois aussi barbares que les bracelets espagnols⁵. La plupart d'entre eux ont des surfaces plates comme des rubans et sont en argent, ce en quoi ils sont identiques avec ceux de Cheste, de Santisteban et de Tivisa. Un seul, celui de Catane, au Musée de Genève, a des surfaces arrondies.

Le collier d'argent (fig. 2) n'est pas un bracelet, comme l'a dit celui qui l'a publié en premier, mais un collier serré au cou et composé de trois fils d'argent épais s'amincissant de plus en plus vers les extrémités. Ces trois fils sont entrelacés en spirale. On attache ce collier autour du cou en le boutonnant par les deux bouts, qui manquent aujourd'hui. C'est un modèle fréquent dans le Sud et l'Est de la Péninsule, mais nous n'entrerons point ici dans l'analyse ou l'étude bibliographique de cette pièce, car cela nous entraînerait beaucoup trop loin. Il nous suffira de préciser que des pièces de cet ordre apparaissent dans presque tous les « trésors » de l'ère précédente découverts dans cette région.

3. Pour ceux-ci, qui ont été découverts à Cheste, près de Valence, en 1864 et dont le lieu de préservation actuel nous est inconnu, voir : ZÓBEL DE SANGRÓNIZ, *Memorial Numismático Español*, Barcelona, 1877-1878, pp. 162 ff.; J. R. MÉLIDA, dans : "Revista de Archivos Bibliotecas y Museos", 1902, vol. II, p. 164; H. SANDARS, *Archaeologia*, vol. 60, 1907, pl. XXXIII A; J. DÉCHELETTE, dans la "Revue Archéologique", vol. XIII, 1909, p. 22, fig. 18; P. ARTÍNANO, *Catálogo de la Exposición de Orfebrería*, Madrid, 1925, p. 17; A. GARCÍA Y BELLIDO, *Hallazgos Griegos de España*, Madrid, 1936, No. 146; ID. : *Hispania Graeca*, Barcelona, 1948, vol. II, p. 213, No. 4.

4. J. R. MÉLIDA, *Adquisiciones del Museo Arqueológico de Madrid en 1917*, pl. V, p. 13.

5. Nous en connaissons deux provenant de la nécropole gauloise de Montefortino, en Italie du Nord, qu'on peut dater du IV^e et III^e siècles (E. BRIZIO, *Il sepolcro gallico di Montefortino, Monumenti Antichi*, 1899; pp. 667 et 681, pl. III, fig. 5 et pl. V, fig. 3); celui du Morgantio, près de Catane, en Sicile, au Musée de Genève (env. 1175); celui qui a été découvert dans une tombe grecque près de l'ancienne Leontinoi, en Sicile (P. ORSI, *Siculi e Greci in Leontinoi*, "Römische Mitteilungen", vol. XV, 1900, fig. 29); les deux de la nécropole de Gela, en Sicile (P. ORSI, *Camarina, Monumenti Antichi*, vol. IX, 1899, p. 201, fig. 72; ID. : *Gela, Monumenti Antichi*, vol. XVII, 1906, p. 538; ID. : *Città siculo-greca a Monte S. Mauro, Monumenti Antichi*, vol. XXI, 1910, p. 761, fig. 21), dont l'un est en or et l'autre en argent, et qui ont été découverts avec des monnaies de la deuxième moitié du IV^e siècle. Ajoutons-y le fragment de Selinonte, en Sicile aussi (E. GABRICI, *Il santuario della Malophoro, Monumenti Antichi*, 1928, fig. 156); les trois, beaucoup plus barbares, en bronze, découverts à Matera, en Italie du Sud (U. RELLINI, *Atti e Memorie della Società Magna Grecia*, 1929, p. 144, fig. 20) et les deux bracelets provenant de Pompéi, (L. BREGGIA, *Catalogo della Orficeria del Museo Nazionale di Napoli*, Rome, 1941, pl. XXVII, 3 et 4).

6. J. R. MÉLIDA, *Adquisiciones del Museo Arqueológico de Madrid en 1917*, pl. V, p. 13.

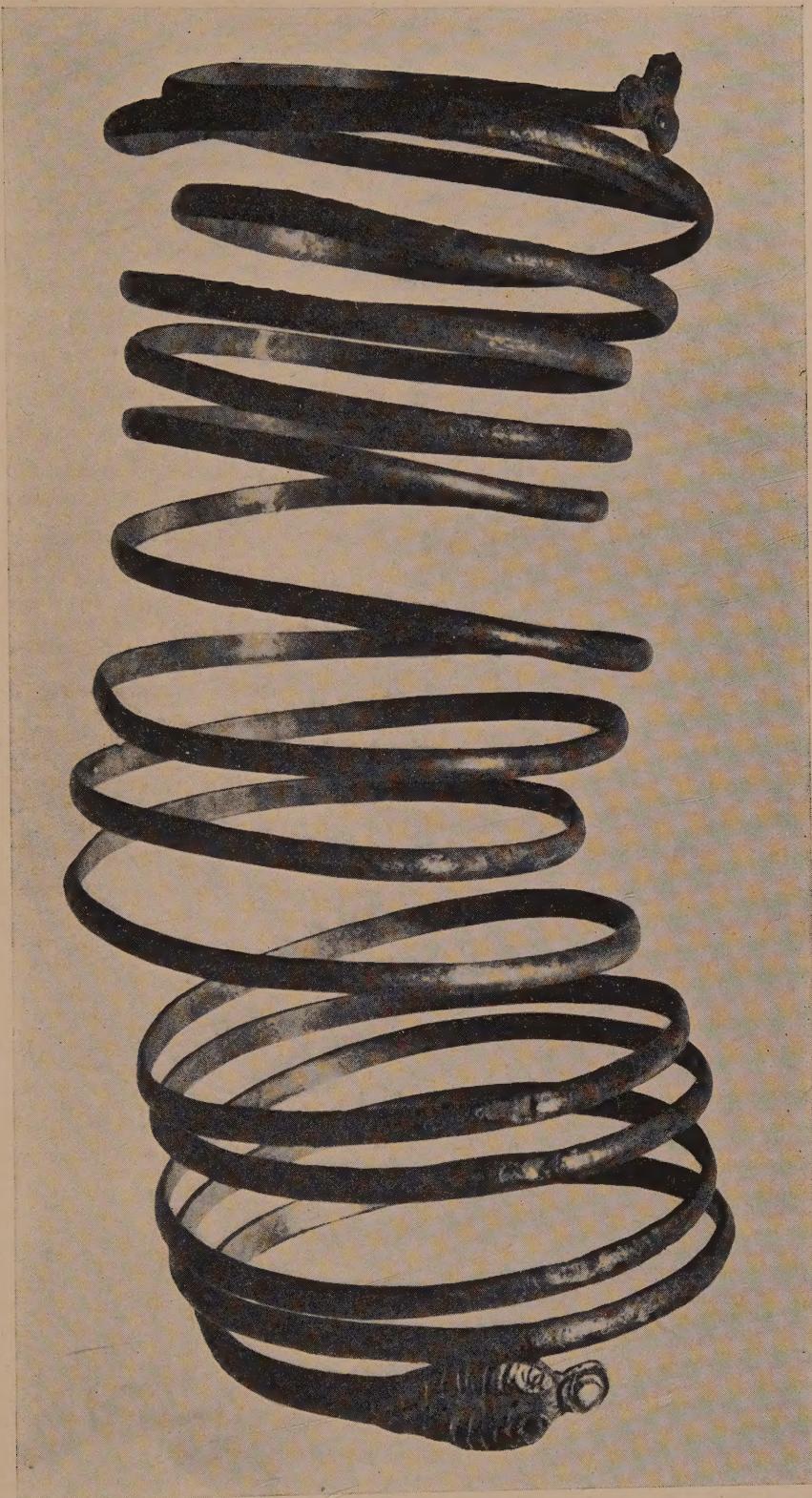


FIG. 1. — Bracelet serpentiforme en argent du trésor de Tivisa.
Musée archéologique, Barcelone.

Une kylix d'argent (fig. 3), formée par un bol hémisphérique placé sur un pied court et trapu, à deux anses qui se recourbent vers le bord et sont soudées au corps hémisphérique par deux appliques en forme de lance, décorées d'un cercle et d'une double rangée de points carrés faits au poinçon. Ce bol hémisphérique en terre cuite, dépourvu de tout décor, est une pièce séparée soudée à la base. Celle-ci est décorée par un motif de corde au-dessus duquel il y a une rangée de motifs en forme d'ovales invertis. A la bordure inférieure il y a une large bande décorée de spirales réunies. La base mesure 7 centimètres.

De tels bols, arrondis et posés sur un pied court, ne sont pas rares dans l'orfèvrerie ibérique. On les retrouve à trois reprises dans le « trésor » de Santisteban del Puerto (Jaén), en même temps qu'un bracelet serpentiforme comme celui que nous avons étudié plus haut (fig. 1) mais ces bols-ci n'ont pas d'anses comme celui de Tivisa qui semble être une imitation locale de pièces hellénistiques.

Nous avons ensuite six exemples d'un vase lisse en argent en forme de cloche et un fragment d'un septième (fig. 4). Ils sont tous très semblables, sauf un vase et le fragment, qui n'ont, comme décoration, qu'un motif de corde au col. Leur hauteur varie de 6 à 7 centimètres. Leur type se rencontre couramment dans les céramiques ibères. Un exemple analogue en argent se trouve au trésor de Los Almadenes (Pozoblanco, Courdoue)⁷ qui, d'après les monnaies trouvées avec lui, doit être daté de préférence de l'an 45 av. J.-C. Il faut noter d'ailleurs qu'on le rencontre également non seulement dans le trésor de Pozoblanco, mais aussi dans ceux de Salvacañete (Cuenca)⁸ et de Chão de Lamas (Portugal)⁹. A Pozoblanco et à Salvacañete on trouve aussi quelques colliers pareils à celui que nous publions (fig. 2).

D'autres vases d'argent ont la même forme que le précédent, mais sont abondamment décorés (fig. 5 et 6). Des trois appartenant à ce type, nous ne reproduirons que deux, le troisième étant presque identique avec l'un d'eux (fig. 5). Ce dernier est dans l'état de conservation le meilleur et offre la particularité de porter, sur la base, l'inscription ibère que nous reproduisons (fig. 7) et qui, transcrise, se lit : *bateire baicar sugin baicar*, mais dont le sens nous demeure incompréhensible¹⁰. Les signes en sont ceux de l'alphabet dit *levantino* (oriental), ce qui veut dire qu'ils correspondent à la région où cette découverte a été faite.

La forme de ces vases est à peu près la même que celle des précédents, avec la moitié supérieure en forme de cloche, la moitié inférieure hémisphérique, et un petit pied servant de base. Sur la partie campaniforme, la décoration, martelée, consiste en

7. S. DE LOS SANTOS, dans : "Boletín de la Académia de Córdoba", vol. 21, 1928, pp. 29 ff.; id. : *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, vol. II, 1941, pl. XXVI.

8. J. CABRÉ, dans : "Archivo Español de Arte y Arqueología", vol. 35, 1936, fig. 1-4.

9. *Id.*, pl. VII.

10. M. GÓMEZ-MORENO, *La escritura Ibérica y sulenquaje. Supplemento de epigrafía Ibérica*, Madrid, 1948, p. 41, No. 27.



FIG. 2. — Collier d'argent du trésor de Tivisa. — Musée archéologique, Barcelone.

une rangée de spirales qui se déroule dans la même direction, plus bas en un ruban, et encore plus bas en une tresse placée entre deux petits rubans. Dans la moitié inférieure il y a un dessin simili-végétal, stylisé, où des glands ont été placés alternativement tournés, l'un vers le haut, l'autre vers le bas.

L'autre vase (fig. 6) est d'une forme plus lourde, avec une rangée de points au col, une autre de « lignes et points » entre le col et le bas, et enfin des festons plats dans la partie inférieure.

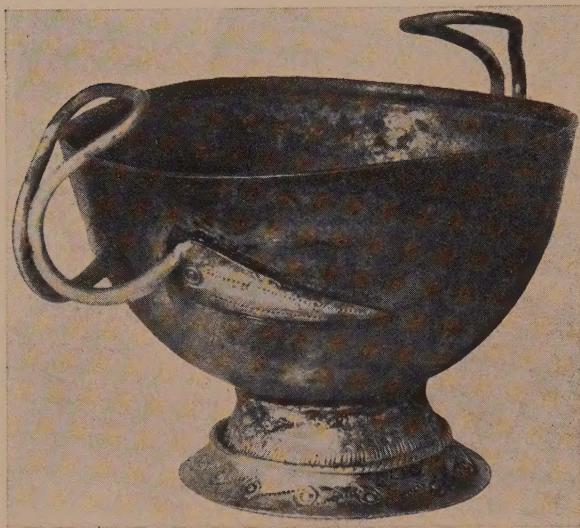


FIG. 3.
Kylix d'argent du trésor de Tivisa.

personnages ailés, sur la phiale qui est décorée de scènes mythologiques (fig. 13).

La phiale en argent avec cercles et poissons (fig. 9) a 12,5 centimètres de diamètre. Autour d'une brosse médiane lisse mais faisant saillie au fond, on voit là un motif de cercles en forme de spirales, larges et légèrement stylisées, imitant avec une certaine gaucherie et d'une manière stéréotypée, le thème classique d'une vitalité si grande. Sur la bande du bord extérieur, il y a des motifs végétaux, de feuilles et de pousses, très stylisés aussi et issus de thèmes classiques¹². Ils sont placés à l'extrémité d'un diamètre qui divise la surface extérieure de la phiale en deux parties égales. Il aurait été logique de répéter sur chaque moitié identiquement les mêmes motifs que ceux qui couvrent

La pièce en question se range parmi les œuvres indigènes locales imitant de loin des exemples hellénistiques¹¹. Sa date doit probablement être la même que celle d'un ensemble de trouvailles qui ne paraissent pas postérieures à environ l'an 200 av. J.-C. Ceci n'exclut nullement la persistance des mêmes types au-delà de cette date.

Le petit vase en céramique avec poignée (fig. 8) a 6 centimètres environ de hauteur. Il est d'un type courant sur la côte Est. Nous le reproduisons afin de compléter les résultats de cette enquête et parce qu'il a, de plus, manifestement la même forme que celui que nous retrouverons entre les mains de l'un des

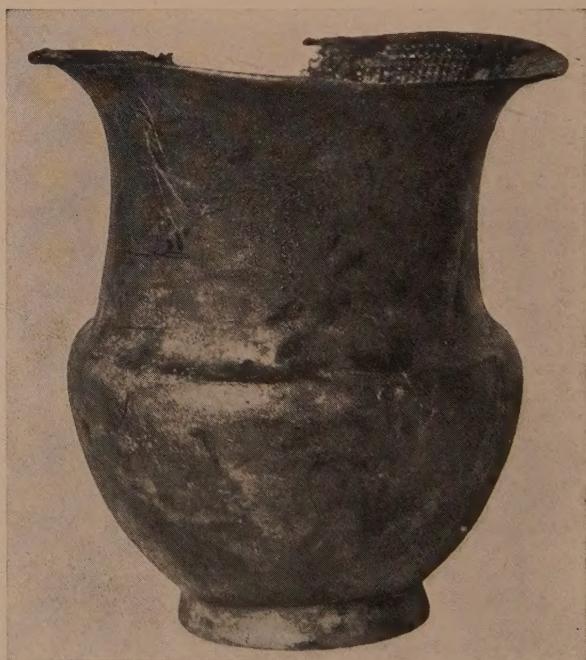


FIG. 4.
Vase en argent du trésor de Tivisa.

11. Voir les remarques parallèles de SERRA RAFOIS dans l'article, déjà cité, sur les découvertes de Tivisa.

12. SERRA RAFOIS les interprète, je ne sais pour quelle raison, comme des polypes, *Op. cit.*, p. 29.

toute la surface — des poissons aux contours bien dessinés avec leurs yeux, leur tête, leurs nageoires et leurs écailles. Mais, à vrai dire, l'artiste les a placés d'une façon asymétrique, gravant un seul poisson dans l'une des moitiés, et deux dans l'autre. Les trois poissons sont tournés dans le même sens.

Cette phiale imite des pièces classiques, dont de nombreux exemples en céramique nous sont fournis par la poterie de l'Italie du Sud. La technique est celle de la gravure au burin à motifs ornementaux rendus polychromes au moyen de l'application de feuilles d'or qui servent à dégager le dessin sur fond blanc de l'argent.

C'est là un art médiocre provenant probablement d'un atelier indigène local, une imitation de pièces analogues grecques de l'Italie du Sud, qui doit dater du IV^e ou du III^e siècle.



FIG. 5.
Vase en argent du trésor de Tivisa.



FIG. 6.
Vase en argent du trésor de Tivisa.

La phiale avec « emblème » en forme de tête de loup vue de face (fig. 10) a 15,6 centimètres de diamètre. Elle est en argent uni, sauf pour le relief grossier de « l'emblème » qui ne forme cependant pas une partie distincte, c'est-à-dire qu'il est creusé dans le même métal que le reste de la patère. Du rond central entouré d'une décoration funiforme, fait saillie la tête d'un loup, les oreilles dressées, la gueule ouverte montrant les dents, tout ce travail étant d'un caractère stylisé et géométrique. Les poils de la tête entourent le visage de l'animal à la manière de rayons. Ce travail est également géométrique et barbare. Plus bas, on voit des cercles funiformes et entre ceux-ci et le cercle extérieur de l'emblème il y a un motif rayonnant formé par une

boule et un cône qui, dans la partie supérieure, abandonne sa forme rayonnante afin de mieux épouser la silhouette de la tête.

C'est là un art très primitif et, sans nul doute, indigène. Un témoignage en faveur de cette origine indigène est offert par la similitude de conception de cette phiale avec une autre phiale (fig. 12) et avec celle de Santisteban del Puerto¹³. Toutes deux sont ornées d'une tête de loup sculptée en haut relief.

La pièce en elle-même ne permet pas d'arriver à une date précise, mais elle doit être, comme son pendant de Tivisa, une œuvre du IV^e ou du III^e siècle.

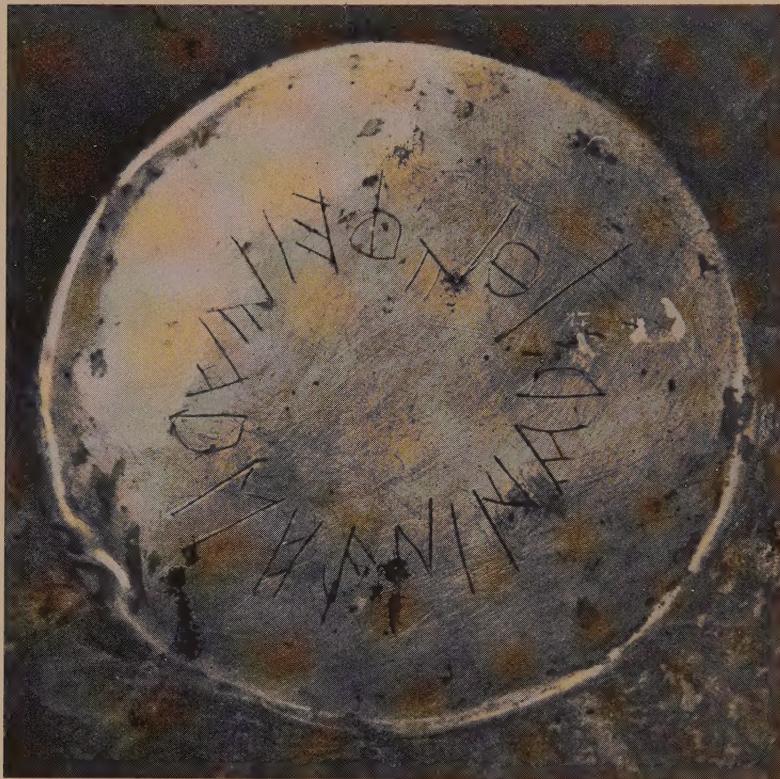


FIG. 7.
Inscription ibère sur le vase reproduit comme fig. 5.

sont conduits par deux personnes, l'aurige principal étant nu et sans armures et tenant dans la main droite un bâton couronné d'un aigle aux ailes déployées. En réalité, seul un des chars a pu conserver son équipage au complet; un autre laisse encore voir l'aurige et une partie de son compagnon, tandis que les seules indications qui subsistent du troisième char sont les têtes des quatre chevaux; mais on peut supposer que, lui aussi, était conduit par deux personnages. Un aigle vole derrière un des sceptres.

La phiale en argent d'origine grecque (fig. 11) mesure 15,7 centimètres de diamètre. Autour de la base médiane qui forme un tondo convexe, il y a une double rangée de perles au milieu de laquelle se déploie un motif très fréquent dans la décoration grecque et, notamment, une alternance de palmes ouvertes et de fleurs de lotus, unies par un simple cercle.

Le reste de la surface intérieure est occupé par une scène continue où l'on voit une course entre trois chars, chacun tiré par quatre chevaux; ces chars

13. J. R. MÉLIDA, *Adquisiciones del Museo Arqueológico de Madrid en 1917*, pp. 11 ff., et pl. VI.

Ce relief est d'un travail fort peu soigné. Il garde, néanmoins, surtout dans les têtes des chevaux et dans leur silhouette générale ainsi que dans leurs poses, maints traits de l'héritage classique le plus pur, et il fait penser aux cavaliers de l'art grec du v^e siècle, ainsi qu'à des monnaies de Syracuse; mais ceci ne compense pas la qualité artistique très inférieure. Les personnages humains qui sont conservés révèlent même encore plus de faiblesse et de maladresse. Tout ceci témoigne d'un travail qui, malgré son lieu d'origine et son goût grecs, devrait être attribué à un atelier provincial ayant pu se trouver dans quelque partie du monde grec occidental (la Sicile, l'Italie du Sud, la Provence, ou, encore, cette même colonie greco-espagnole d'Emporion).

En Provence, deux exemples parallèles, plus éloquents encore, sont fournis par les deux phiales provenant d'Eze (Alpes-Maritimes), où elles furent découvertes en 1870, et qui se trouvent maintenant au British Museum¹⁴. Ces phiales de Provence, comme celle de Tivisa, suivent les modèles excellents, dont nous connaissons au moins un exemple récemment trouvé en Bulgarie du Sud, et pouvant être daté de l'an 400 environ ou d'un peu plus tôt¹⁵.

Il en est de même de la phiale en céramique qui provient d'Orvieto et qui était conservée au Musée de Berlin jusqu'au moment de l'échange de divers objets entre ce musée et la Collection Scheurleer de La Haye, où cette phiale se trouve actuellement¹⁶. Sa date semble correspondre à la deuxième moitié du III^e siècle, et c'est une pièce de céramique de la poterie campanienne. Le Metropolitan Museum de New-York en possède une autre très semblable, qui est datée de la fin du v^e siècle¹⁷. Sur le conseil de Miss Gisela M. A. Richter, j'ai soumis la pièce de Tivisa à une analyse destinée à éclaircir le problème de sa technique. Miss Richter avait, à juste titre, émis des doutes que la patère de Tivisa ait eu recours au martelage du dessin. L'opinion d'un expert technicien de Barcelone a éclairci le problème. D'après



FIG. 8.
Petit vase en céramique avec poignée, trésor de Tivisa.

14. Catalogue of the British Museum—Silver Plate, pl. II, pp. 3-4, Nos. 8 et 9. Voir aussi : "Athenische Mitteilungen", vol. XXXIII, p. 127.

15. B. FILOW, "Jahrbuch des Archäologischen Instituts", 1930, vol. 281, fig. 7, pl. 8, p. 288.

16. *Corpus Vasorum Antiquorum*, Scheurleer Museum, vol. IV, pl. 4, No. 3, avec la bibliographie précédente.

17. G. M. RICHTER, dans : "Bulletin of the Metropolitan Museum", vol. XXXV, 1940, pp. 8-12; ID. : "American Journal of Archaeology", vol. XLV, 1941, pp. 363-389; E. PIERCE-BLEGEN, "Gazette des Beaux-Arts", Nov. 1942, p. 74.



FIG. 9. — Phiale en argent avec cercles et poissons, trésor de Tivisa.

lui, et Miss Richter est d'accord avec lui, le procédé employé n'était ni le martelage ni le coulage, mais celui de l'application d'une feuille d'argent, d'or ou de n'importe quel autre métal sur un moule en creux, la feuille étant ensuite pressée contre l'intérieur de ce moule avec un poinçon ou une spatule. Tout objet fabriqué ainsi laisse discerner cette technique. Ce procédé permet de faire un moule négatif d'après un original, et de le reproduire ensuite en relief (positif), à un nombre illimité d'exemplaires, ce qui est peut-être le cas de quelques-unes des pièces mentionnées ici¹⁸.

18. Dans le cas de la patère de Tivisa, on peut noter que les parties les plus profondes sont plus marquées et plus brillantes que celles du relief ci-dessus, car elles correspondent, sur le négatif, aux parties saillantes du relief



FIG. 10. — Phiale avec "emblème" en forme de tête de loup, vue de face, trésor de Tivisa.

La date de la phiale de Tivisa ne saurait être placée plus tard que vers l'an 200, car les monnaies et les divers objets découverts simultanément, ainsi que les circonstances historiques dans lesquelles ils avaient été enterrés, ne permettraient guère de porter cette date au-delà de l'an 200. Elle pourrait cependant être légèrement anté-

que la feuille de métal n'atteint que faiblement, tandis que dans le creux du relief les surfaces apparaissent arrondies et moins claires. Ce procédé permet la « falsification » en série avec la production d'objets d'un aspect cependant tout à fait distinct, les différences dans le modélisé variant suivant le degré de pression exercé par la poignée ou la spatule ainsi que d'après la main plus ou moins exercée de l'opérateur.

rieure; je suis enclin à admettre la date du III^e siècle qui est celle des pièces analogues de Provence, mais j'attends avec intérêt les résultats de l'étude que Miss G.M.A. Richter a en préparation sur ces pièces qui sont si proches de ces monnaies.

Quant au lieu de fabrication de cette phiale, je pense qu'il n'est pas impossible de le situer, en raison de la simplicité de la technique, à Emporion ou dans l'une des colonies grecques du midi de la France ou du reste de l'Espagne¹⁹.

La phiale en argent avec des motifs à sujets mythologiques (fig. 12 à 14) est, sans aucun doute, la plus importante de toutes les trouvailles de Tivisa, et constitue un document graphique du plus haut intérêt dans sa catégorie, parmi tous ceux de la vieille Espagne qui sont parvenus jusqu'à nous. Elle ouvre des horizons complètement nouveaux et insoupçonnés en ce qui concerne les croyances et les cultes des Ibères des IV^e et III^e siècles av. J.-C., dates qui semblent lui correspondre, comme nous le montrerons plus tard. Ni les textes, ni l'épigraphie, ni les peintures des céramiques ne nous ont fourni jusqu'à présent, dans ce domaine, un document d'une plus grande importance.

C'est une phiale de 17 centimètres de diamètre. Au centre, un grand rond fait saillie, une sorte d' « emblème » d'un relief lourd, avec la tête d'un loup dont la gueule s'ouvre sur une double rangée de dents et qui a une face ridée, des yeux concaves et de petites oreilles. Cette tête a une expression un peu caricaturale, étant donné qu'elle est sensée être terrifiante. L' « emblème » est travaillé comme une pièce séparée ultérieurement, soudée aux parois du gobelet. Entre le centre et la paroi sus-mentionnée se dessine un motif de corde circulaire avec un décor de « deux points et une ligne ». L'intérieur de la patère forme une large bande circulaire, complètement décorée de scènes du plus vif intérêt, que nous étudierons en détail plus loin. Le bord extérieur est décoré d'une bande de spirales qui se déroule d'une façon continue, toujours dans le même sens. Les scènes sont gravées au burin, avec application de minces feuilles d'or sur les personnages, grâce à quoi une différence assez sensible a pu être obtenue entre ces personnages et le fond. Ainsi, non seulement les personnages sont-ils rendus plus visibles, mais, de plus, leur silhouette contribue à conférer de la richesse et du coloris à la patère. Les vêtements des personnages et les poils des animaux sont légèrement striés en zigzags tantôt continus, tantôt formant un chevron. Les plumes, les ailes, les queues des animaux et le poil rude de ceux qui sont sensés représenter des lynx ou des chats sauvages, de même que les cheveux des personnages humains, sont traités d'une manière plus réaliste. Le dessin est tout à fait enfantin, avec des touches archaïques dans le raccourci et

19. Elle fut signalée d'abord par J. de C. SERRA RAFOLS, dans : "Ampurias", *Op. cit.*, p. 31, pl. XI, et traitée ensuite par cet auteur, à trois reprises dans : "Archivo Español de Arqueología", vol. 45, 1941, p. 534, fig. 18 et 20; *Hispania Graeca*, vol. II, pp. 208 ff.; *Op. cit.*, vol. III, pl. CLXI; *Ars Hispaniae*, vol. I, p. 190, fig. 197. Finalement, elle a été reproduite dans sa chronique archéologique dans : "American Journal of Archaeology", vol. LII, No. 1, 1948, p. 248, pl. XXV.



FIG. 11. — Phiale en argent d'origine grecque,
trésor de Tivisa.

la perspective. La composition est aussi primitive et ingénue, avec superposition de personnages et un *horror vacui* bien marqué. Tous les personnages, sauf celui qui est accroupi, sont nettement vus de profil. Chez tous on note d'évidentes erreurs de proportion.

Sur le revers on voit l'inscription que nous reproduisons (fig. 15), qui donne la légende suivante *boutintibas sani girsto urcetices*, dont nous ne comprenons pas le sens, car bien que l'écriture ibère soit lisible, la langue elle-même est encore inintelligible.

ligible, sauf pour certains mots. L'alphabet employé pour cette inscription appartient au type qu'on appelle *levantino*, c'est-à-dire qu'il est celui-là même qui correspond à la région d'où provient la phiale dont il s'agit²⁰.

L'état de conservation de celle-ci est tout à fait satisfaisant, sauf pour la perte de deux très petits fragments dont le corps du centaure se ressent sans s'en trouver trop abîmé.

Le grand intérêt de cette phiale réside, naturellement, dans les scènes représentées sur ses parois intérieures, tout autour de l'« emblème ». Dans l'étude de ces scènes, nous procéderons méthodiquement. Nous en donnerons d'abord la description détaillée. Nous ferons ensuite un essai d'interprétation de l'ensemble. Enfin, nous nous attacherons à la recherche des ramifications artistiques des divers personnages ou motifs représentés, des influences qui s'y manifestent et, en dernier lieu, de la date qu'on peut attribuer à cette phiale.

Dans la description même, nous procéderons groupe par groupe.

Le groupe A semble être le principal; il est composé de deux personnages; l'un, probablement masculin, assis sur un trône à dossier élevé, présenté de profil mais avec les épaules tournées de face. Ce personnage porte une robe, effacée à présent, mais sa poitrine apparaît nue. Ses pieds sont posés sur un tabouret; un de ses bras, le gauche, s'appuie sur celui du fauteuil; l'autre est tendu comme pour montrer un objet rond qu'il tient entre les doigts. Devant ce personnage, on peut en voir un autre, plus petit, nu, avec un linge autour des hanches. Il fait face au personnage principal, les bras levés haut comme pour recevoir l'objet rond que son partenaire assis montre dans sa main droite. Le deuxième personnage est également de profil et a les jambes légèrement courbées comme pour commencer une génuflexion ou une révérence devant celui qui est assis. Il y a manifestement un rapport direct entre ces deux figures qui doivent sans doute représenter une divinité et un fidèle. Ce dernier reçoit quelque objet de la divinité qui trône et devant laquelle il se tient; il est d'ailleurs figuré à une plus petite échelle que la divinité. Au-dessus du fidèle, il y a un quadrupède qui ressemble à un sanglier, mais nous ne comprenons pas très bien le rapport qui peut le lier avec ce groupe.

Le groupe B comprend une figure humaine, accroupie, vue de face. Ce personnage semble vêtu d'une espèce de chiton ou tunique, mais ses jambes, ses bras et ses pieds sont nus. Ses coudes reposent sur ses genoux et ses mains sont serrées aux tempes. Sous les pieds du personnage, il y a encore un sanglier, à droite, encore un autre, tourné dans le même sens et faisant probablement pendant avec celui que nous avons noté à propos de la scène A. Les trois sangliers entourent le personnage assis,

20. J. DE C. SERRA RAFOLS, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. VIII, 1927-1931, p. 340. ID. : *Ampurias*, Op. cit., p. 29, fig. 4. M. GÓMEZ-MORENO, *La Escritura Ibérica y su Penguase*, Suplemento de *Epigrafía Ibérica*, Madrid, 1948, p. 41, No. 26.



FIG. 12. — Phiale en argent avec des motifs à sujets mythologiques, trésor de Tivisa.

placés de toute évidence symétriquement par rapport à lui. Le tout a dû être conçu comme un ensemble.

Le groupe *c* présente un cavalier à cheval allant au galop. Le cavalier, qui semble former un tout avec le cheval, lève, de sa main droite, une lance, et, de sa gauche, un bouclier lenticulaire, avec les bordures et le centre ornés de motifs en zigzag. Il semble qu'il y ait un certain rapport entre cette scène et la suivante.

Le groupe *D* se compose d'un grand taureau (ou sanglier?) attaqué par un lion

qui, voracement, lui mord le dos. Le cavalier du groupe précédent pourrait avoir un rapport avec ce taureau, si l'on peut supposer qu'il va donner un coup de lance au lion pour défendre le taureau. Sur la queue dressée du taureau on a dessiné un félin (peut-être un lynx, un chat sauvage ou une panthère) qui semble être assis. Nous ne voyons pas quel rapport il pourrait y avoir entre cet animal et la scène précédente.

Dans le groupe E, un génie mâle, ailé, habillé d'un court chiton ou tunique, semble tenir, dans sa main gauche, une espèce de candélabre, tandis qu'il approche sa main droite de la partie supérieure du candélabre. Celui-ci est probablement posé sur trois pieds (dont on ne voit que deux); la tige centrale porte quatre bras répartis sur deux niveaux. Sur le prolongement de l'un des bras supérieurs se tient un oiseau qui semble être un aigle.

Le groupe F nous montre un autre genre de personnage ailé, analogue au précédent (sauf pour son chiton qui est plus long) et sur le point de sacrifier une brebis (?). De sa main gauche, il tient le museau de l'animal et de l'autre, un couteau tranchant. La brebis est jetée par terre avec la tête renversée de force en arrière par la main de l'immolateur. Un personnage ailé qui assiste au sacrifice, complète ce groupe. Il ne porte qu'un linge qui tombe sur ses hanches et qui est retenu par une ceinture. On dirait qu'il offre au génie immolateur un vase (fig. 8) d'où sort une plante avec des feuilles; dans l'autre main il tient une autre branche, mais avec moins de feuilles.

Le groupe G figure un centaure, dont seuls la taille, le tronc et la tête sont humains, tandis que tout le reste de son corps a la forme d'un cheval. Dans sa main il a dû tenir une plante dont on aperçoit les branches et les feuilles. Comme il tourne le dos à la scène précédente, on peut en déduire qu'il n'a pas de rapport direct avec elle. Au-dessus du centaure, on voit un félin comme celui de la scène D; plus bas, et entre les jambes du cheval, il y a un sanglier comme ceux de la scène B.

Passons maintenant à l'interprétation de cet objet que nous venons de décrire.

Cette étrange patère entraîne deux problèmes fondamentaux : d'une part, celui de l'interprétation des scènes, c'est-à-dire de la signification courante ayant trait à la composition tout entière; et, d'autre part, celui de l'origine et de l'enchaînement des thèmes iconographiques, que l'artiste a mis à profit afin de prêter forme à l'idée qu'il voulait exprimer.

On ne saurait dire que fort peu de choses au sujet du problème de la signification profonde de ces scènes sans nous laisser entraîner dans un flot d'hypothèses. Prises une à une, quelques-unes des scènes, se prêtent assez facilement à une interprétation, comme, par exemple, celle du lion et du taureau, celle du sacrifice de la brebis, peut-être aussi celle du personnage assis avec le fidèle; mais nous ignorons quelle importance attribuer aux autres groupes. Comment peut-on expliquer la présence du cavalier, du centaure, de l'ange tenant ce qui semble être un candélabre et accompagné d'un aigle, du personnage accroupi entouré de sangliers? Quel



FIG. 13. — Dessin schématique des motifs de la phiale
reproduite comme fig. 12.

sens ont ces animaux que nous avons appelés des lynx ou des chats sauvages?

C'est surtout la signification de l'ensemble de la composition qui demeure tout à fait incompréhensible. Evidemment, toutes les scènes considérées dans leur ensemble doivent faire partie d'une idée générale qui les unit en créant entre elles des liens logiques. Cette association, cette unité, nous n'avons pu l'imaginer. Tout ce qu'on peut en dire c'est qu'il s'agit sans doute de concepts purement religieux ou mythologiques, qui sont des transcriptions graphiques d'idées ou de croyances religieuses, peut-être même surnaturelles. A mon avis, il doit y avoir quelque parenté étroite entre le loup représenté au centre de la patère, et les autres personnages. Mais nous ne pouvons atteindre le comment ou le pourquoi de ces constatations. De plus, nous finissons toujours par nous heurter à notre ignorance du sens de l'inscription (fig. 15) qui aurait peut-être pu nous aider à proposer une hypothèse raisonnable.

D'autre part, une conclusion d'un intérêt fondamental se dégage de ce qui précède : les scènes représentées sont inspirées de croyances indigènes, c'est-à-dire ibères

puisque l'inscription en question est rédigée dans cet alphabet. Cette constatation, à quoi viennent s'ajouter les origines classiques de quelques-uns des personnages que nous indiquerons plus loin, éclaircit au moins quelques-uns des aspects historiques et culturels dont l'importance est grande.

Abordons maintenant le problème des rapports artistiques.

En réalité, le personnage du centaure est un témoignage des plus éloquents de la présence d'éléments d'origine classique, soit directs, soit indirects, tout au moins dans les idées religieuses, dans la mythologie et dans la magie des Ibères²¹. Le monde classique se retrouve également à la source de l'un des motifs le plus répandus dans l'histoire de l'art, celui du lion dévorant le taureau, dont l'origine nous conduit vers l'orient de la Mésopotamie et de l'Anatolie de l'un des motifs les plus répandus dans les arts créto-mycénien, archaïque grec, perse, étrusque et romain, et qui se transmet ensuite aux courants orientaux, tels que le courant arabe et, enfin, l'art occidental du moyen âge. L'idée qui est à la base de cette représentation de la lutte mettant aux prises la puissance des éléments est celle du bien et du mal, idée assez fréquente d'ailleurs, qui prend corps surtout lorsqu'un cerf, un mouton ou un autre animal plus faible que le taureau, remplace celui-ci. Cette idée confère aussi à ces représentations un caractère funéraire, un peu eschatologique et parfois apotropaïque.

Il serait vain d'entrer ici dans l'exposé de considérations historiques et archéologiques sur ce thème, mais nous devons cependant souligner que celui-ci se rencontre surtout dans les civilisations apparentées à celle de l'Ibérie, à savoir les civilisations grecque, étrusque ou romaine, ce qui précisément nous intéresse ici²².

Le même monde classique nous a apporté les anges ailés, imitations d'éros ou d'amours, si fréquents en Grèce à la fin du IV^e siècle, en Etrurie et, surtout, dans les colonies grecques. Les figures accroupies, vues de face, sont rares dans la céra-

21. Nous ne saurions entrer ici dans une explication de tout le problème du développement du thème du centaure en Occident, chez les Étrusques et chez les Ibères, mais nous tenons à faire remarquer que l'un des bronzes grecs les plus anciens qui aient été découverts en Espagne a, précisément, la forme d'un centaure (voir mon livre, *Hispania Graeca*, vol. II, pp. 87 ff., et vol. III, pl. XXIV), pouvant être daté du VI^e siècle. Sur le thème général, voir P. BAUR, *Centaurs in Ancient Art*, Berlin, 1912.

22. Dans la sculpture monumentale grecque et aussi dans les arts mineurs, nous voyons ce thème, par exemple, au fronton est du Temple d'Apollon à Delphes, de la fin du VI^e siècle; dans les restes d'un fronton légèrement antérieur, et dont la superbe décoration doit beaucoup à l'acropole d'Athènes, etc. En ce qui concerne l'art étrusque ce thème se retrouve sur le char en bronze de Monteleone de Spoleto, du milieu du VI^e siècle (G. M. A. RICHTER, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Metropolitan Museum*, p. 17, No. 40); ainsi que dans deux des trépieds en bronze, de Vulci, l'un au Musée Gregoriano et l'autre à l'Antequearium de Berlin (G. GLIGLIOL, *L'Arte Etrusca*, pl. CII, 3, et CIII), également du milieu du VI^e siècle environ. A une époque plus récente, et sur des sarcophages, c'est-à-dire ayant, par conséquent, une valeur funéraire et probablement apotropaïque, on rencontre ce thème de nouveau sur deux coffres de Tarquinii, l'un au Musée de Florence, et l'autre à la Glyptothèque de Copenhague (G. GLIGLIOL, *Op. cit.*, pl. CCCXLIX et CCL), tous deux du IV^e-III^e siècle. Dans l'art romain il est très fréquent en province. Dans La Bétique il apparaît plus d'une fois. Nous citerons les exemples du Musée de Jerez qui tirent leur origine dans l'Asta Regia; celui du Museo de Bellas Artes de Séville, qui provient de Carija; celui du Musée de Coimbre découvert dans les ruines de Conimbriga; celui du Musée de Mérida dont la partie inférieure manque. Ici aussi ils ont un caractère funéraire apotropaïque. En dehors de l'Espagne, mentionnons ceux d'Aquilée, de Munich, de la Gaule et de la Bretagne. Comme exemple du Bas-Empire, une découverte faite en Espagne nous fournit une plaque de plâtre travaillé, avec le relief d'un lion dévorant un taureau, appartenant à la décoration en gypse d'une villa romaine récemment mise à jour, près de Villajoyosa (Alicante) et datant du IV^e siècle environ (Musée d'Alicante).

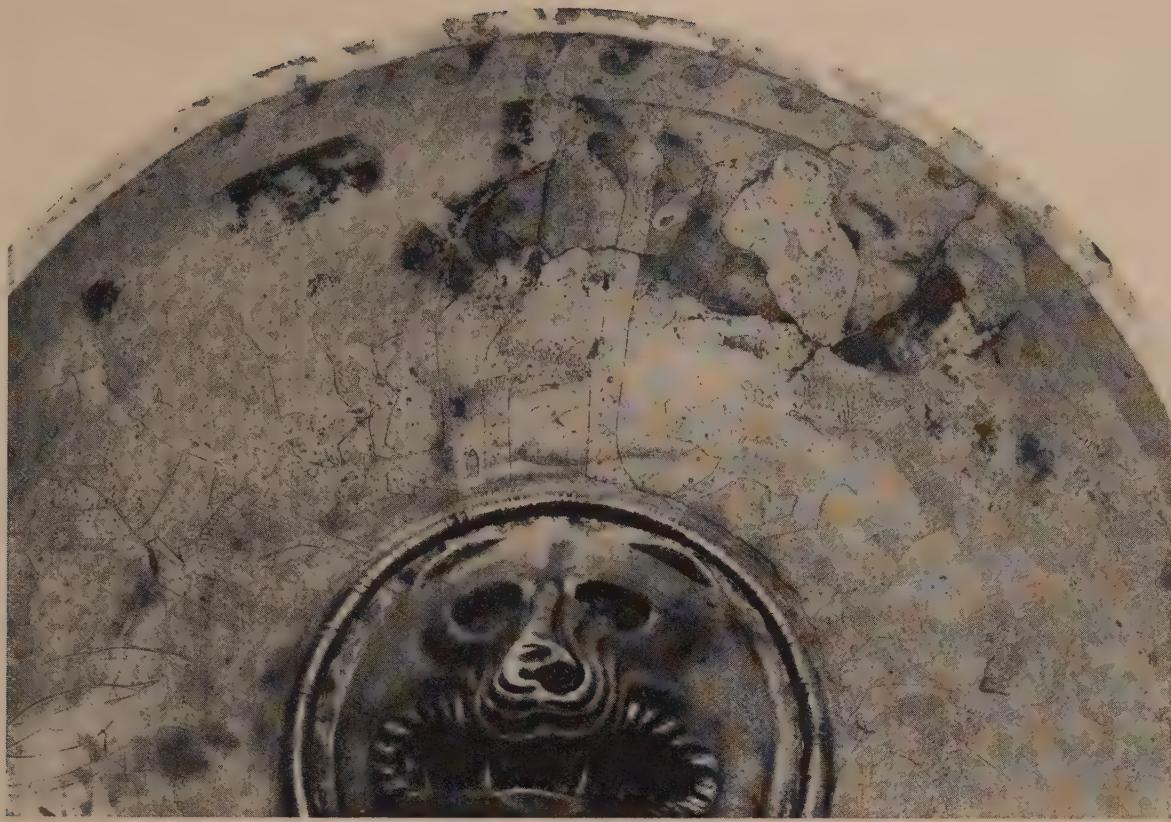


FIG. 14. — Phiale en argent (détail, voir fig. 12).

mique grecque et dans l'art étrusque²³. Toutefois, les exemples existants n'ont rien de commun avec le personnage représenté sur notre patère. Nous les mentionnons seulement afin de préciser que cette pose, bien que très rare là-bas, n'était pas tout à fait étrangère au monde méditerranéen.

Le thème du personnage assis sur un trône, avec ses pieds sur un tabouret, donnant quelque chose à un fidèle de plus petite taille, ou recevant quelque chose de lui, est fréquent dans l'art grec, aussi bien continental que de l'Asie Mineure²⁴. Mais il ne semble guère nécessaire d'avoir recours à ces antécédents pour expliquer la scène sur la patère de Tivisa, dont le thème est si simple, et si naturel à toute religion, qu'il pourrait naître spontanément, sans avoir dû forcément provenir d'un autre art. Dans l'art ibère, rappelons la peinture d'une sépulture de la nécropole de Galera (Grenade) pouvant être datée du IV^e-III^e siècle et apparentés aux peintures campaniennes²⁵.

Quant au guerrier à cheval, ses ancêtres les plus immédiats se trouvent, sans nul doute, dans l'art ibère indigène, où de nombreux personnages quasi identiques apparaissent sur de petits bronzes ou sur des céramiques, en relief ou peints²⁶.

23. *Gorgo*, du Castel S. Mariano, au Musée de Munich (H. MUHLESTEIN, *Die Kunst der Etrusker*, fig. 161); lampadaire de Cortone (G. GIGLIOLI, *L'Arte Etrusca*, pl. CCXXX), le bronze de Todi, etc.

24. Ainsi au beau fronton de l'Acropole avec son assemblée de divinités; aux reliefs du Tombeau dit « des Harpes » de Xanthe, en Lycie, etc.

25. A. GARCÍA Y BELLIDO, dans : « Archivo Español de Arqueología », No. 60, 1945, fig. 5.

26. *Ars Hispaniae*, vol. I, fig. 237, 238, 280, 325 et 330.

Nous pouvons donc conclure, en ce qui concerne du moins les thèmes isolés de la patère de Tivisa, que les animaux qui y sont représentés — sauf le lion qui est un animal symbolique emprunté à d'autres civilisations — appartiennent tous (les sangliers, les lynx, l'aigle, le taureau, la brebis) à la faune ibère.

Les scènes de la patère de Tivisa nous offrent donc le témoignage d'une évolution tirant son origine de la partie orientale de la Méditerranée et se mêlant ensuite aux influences que nous devons considérer comme ibères, car nous ne pouvons les attribuer à aucun autre système culturel méditerranéen, pas même au système punique, qui a également servi de véhicule aux idées religieuses s'acheminant vers l'Espagne²⁷. En partant de cela, le cavalier doit aussi être ibère, de même que le vase que l'un des personnages ailés (celui avec les deux branches) tient dans sa main droite²⁸. L'emploi de cette même forme de patère nous paraît ibère de manière concluante. Nous songeons à celle dont le centre est décoré d'une tête de loup.

En outre, en dehors de la patère que nous venons d'étudier, on en trouva à Tivisa une seconde ayant les mêmes caractéristiques, et que nous avons déjà signalée (fig. 10). On connaît une autre pièce analogue, en cuivre, découverte à Toya (Peal de Becerro, Jaén), mais ayant une tête se rapprochant de celle du lion²⁹ et pouvant être datée des IV^e-III^e siècles. Si nous ajoutons à tout ceci, la présence, sur le dos de notre patère, d'une inscription ibère dans l'alphabet oriental (fig. 15), on ne saurait nous accuser d'un jugement trop hâtif si nous déclarons 1^o que cette pièce est purement ibère en ce qui concerne son emploi et sa destination ainsi que les idées religieuses qu'elle pourrait servir; et 2^o qu'il s'agit d'un produit local et régional, puisque tant l'alphabet que la forme du petit vase sont typiques de la partie orientale du pays où cette patère fut découverte. De plus, les autres traits caractéristiques relevés ne sont pas en contradiction avec cette opinion, certains d'entre eux, d'un caractère plus général, pouvant également être orientaux (comme le type de bouclier, le sanglier, le lynx), et ceux dont les liens de parenté sont inconnus, ne devant pas forcément être bannis *a priori* des régions orientales (tels le candélabre ou le trône).

Quant à la technique de la fabrication (martelage, gravure au burin, dorure en feuilles, etc.) et à l'art dont témoigne la conception de ces scènes, rien non plus n'y contredit ce que nous venons d'avancer, à savoir, que nous sommes en présence d'un produit local créé pour l'usage local. Mais on ne saurait ignorer que les idées religieuses impliquées dans ces objets font partie, au moins dans leurs images ou leurs symboles, d'un puissant courant qui ne pourrait être considéré ni grec, ni étrusque ou italien, mais qui était méditerranéen dans le sens le plus vaste de ce terme.

Dans les lignes qui précédent, nous avons essayé d'éclaircir les deux problèmes fondamentaux soulevés par les dessins de cette patère : celui du sujet de cette composition, et celui de l'origine ethnique de chacune des scènes. Mais il reste un autre

27. Rappelons les figures ailées de Tanit sur le vase ibère d'Elche : A. RAMOS FOLQUES, dans : " Archivo Español de Arqueología ", No. 52, 1943, pp. 328 ff.

28. Servons-nous à ce propos du témoignage fourni par le vase en céramique découvert avec le même groupe que cette patère, fig. 8, et par le grand nombre de ceux qui ont été mis au jour dans toute cette zone orientale.

29. J. CABRÉ, dans : " Archivo Español de Arqueología ", vol. I, 1925, p. 93, fig. 23.

problème très important, celui de la date à assigner à cet objet. Pour le résoudre nous devons nous servir de nouveau des mêmes scènes représentées sur cette patère.

Commençons par constater qu'un *terminus post quem* nous est d'ores et déjà offert par le centaure, représenté comme un être mixte chez qui la partie humaine est limitée au tronc, aux bras et à la tête, et qui symbolise une idée dont l'existence ne peut être notée que depuis l'époque grecque classique, c'est-à-dire depuis environ l'an 500³⁰. D'autre part, les figures ailées nous ramènent plutôt au IV^e siècle ainsi qu'à l'époque hellénistique, qui nous rapproche d'un siècle de plus. Nous parvenons à plus de certitude encore à cet égard grâce au cavalier qui tient une lance lenticulaire, c'est-à-dire d'une forme inconnue en Occident avant le III^e-II^e siècle où on la trouve servant de source au type dit La Tène³¹. Comme les autres compositions ne nous fournissent point de dates très définies pouvant servir de points de comparaison, il en résulte que la date approximative la plus reculée que l'on puisse rattacher à la patère de Tivisa doit être celle d'environ les III^e-II^e siècles av. J.-C.³². Cette date pourrait être plus tardive, mais elle ne saurait être plus ancienne.

Ces conclusions semblent être appuyées par le fait que ce genre de vase à saillie médiane ornée d'une tête d'animal, martelée, apparaît, comme nous l'avons vu, dans les différents exemples indigènes de cette époque et plus tard. De plus, l'alphabet ibère de l'inscription de la patère (fig. 15), alphabet qui, d'après les régions où il fut employé, est habituellement appelé « oriental » (afin de le distinguer du méridional ou andalou, appelé aussi Tartessio) n'a été rattaché jusqu'à présent qu'à l'époque comprise entre le III^e et le I^{er} siècle³³.

Encore une autre preuve importante peut être fournie à l'appui de cette date : les deux découvertes antérieures à celle de la patère et faites par hasard au même endroit sans que leur emplacement précis soit exactement le même, nous ont apporté, en effet, un nombre suffisant de monnaies n'ayant pu être enterrées que vers la fin du III^e ou au début du II^e siècle³⁴.

Une reconstitution idéale de l'enchaînement des événements pourrait être faite, comme l'a d'ailleurs déjà clairement expliqué M. Serra Ráfols³⁵. A la fin du III^e siècle, ou au début du II^e, un danger imminent obligea les habitants de l'antique Tivisa, institutions ou particuliers, à cacher leurs trésors. L'ensemble de vases de

30. Antérieurement, pendant la période archaïque, la partie humaine comprenait aussi les pieds de devant du cheval, l'homme étant représenté en entier. Voir l'ouv. de P. BAUR déjà cité.

31. Voir mon livre, *La Dama de Elche*, pp. 98 ff., où l'évolution de ces armes sur la péninsule ibérique est étudiée en détail.

32. Nous ne trouvons dans le groupe du lion et du taureau, que ce soit dans l'étude de son évolution ou dans celle de sa diffusion, aucun élément pouvant servir à clarifier cette question. Il en est de même du personnage assis ainsi que du soi-disant candélabre dont on ne connaît pas d'exemple parallèle.

33. « Les textes ibères rédigés dans leur propre écriture ne vont peut-être pas au-delà du III^e siècle », dit Gómez Moreno dans son livre intitulé *La Escritura Ibérica y su Lenguaje, Suplemento de Epigrafía Ibérica*, Madrid, 1948, p. 19. Néanmoins, il y a bien l'inscription que j'ai publié dans : "Archivo Español de Arqueología", vol. 70, 1948, p. 81, et qu'on peut dater du V^e siècle. Dans le même article, je parle aussi de l'inscription du vase grec de Catane, qu'on peut dater du IV^e siècle et qui est reproduit dans un autre de mes articles, dans "Emerita", vol. VII, 1939, p. 123, fig. 2.

34. M. GÓMEZ-MORENO, *Homenaje a Mérida*, vol. II, 1934, pp. 173 ff.; SERRA RÁFOLS, "Ampurias" vol. III, 1941, pp. 20 ff.

35. "Ampurias", vol. III, 1941, pp. 33 ff.

choix, de patères décorées et d'autres objets religieux ou d'offrandes, mis à jour avec la pièce qui nous intéresse, doit avoir appartenu à un temple. Son caractère religieux est plus qu'apparent dans les dessins de la patère que nous venons d'analyser. De plus, la richesse de tous les objets, en général, fait penser davantage à un trésor d'offrandes ou d'objets religieux qu'à une collection privée.

Il nous reste à nous demander quels pouvaient être ces événements qui, d'une part, ont amené une destruction de la ville dont celle-ci n'a jamais pu se relever et, d'autre part, ont empêché la plupart des habitants de récupérer les objets enterrés, une fois le danger passé? A mon avis, c'étaient les guerres de Caton, ou peut-être les représailles de Scipion contre les Ilergetes après l'insurrection de Mandonius et d'Indibilis. Les guerres de Caton placeraient la date en question en 195, tandis que les représailles de Scipion la reculeraient un peu, vers 206³⁶. C'est lors de celles-ci que fut détruite la région de l'Ebre, d'où on emporta des quantités énormes d'argent, sous forme de monnaies ou de bijoux, prélevés à titre d'impôt ou volés. Scipion a fait transporter à Rome, selon Livius, 14.342 livres d'argent en monnaie ou en autres valeurs³⁷. Caton, d'après Plutarque, aurait distribué de l'argent à ses soldats à raison d'une livre par tête, en plus du butin ramassé par eux-mêmes³⁸; et ces chiffres sont authentiques, puisqu'ils proviennent des livres officiels de l'Echiquier romain.

Il est tout naturel de supposer que la menace d'ennemis aussi avides eût obligé tout ceux qui en possédaient à cacher leurs trésors en métaux précieux.

ANTONIO GARCÍA Y BELLIDO.

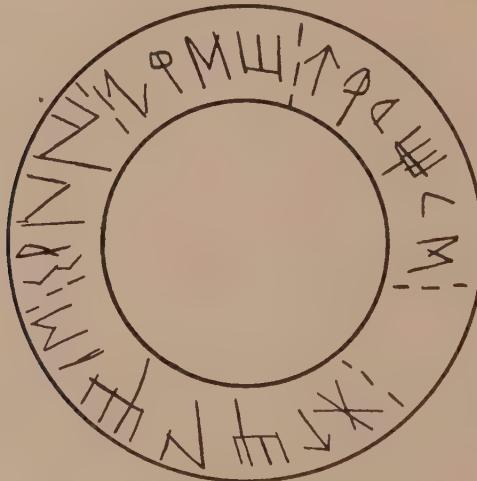


FIG. 15. — Inscription ibère de la phiale
reproduite comme fig. 12.

36. *Cato* : Liv. XXXIV, 10 ff.; *Appianos, Iber.* 39-41. *Scipio* : *Polybius*, XI, pp. 31 ff.; Liv. XXVIII, 24 ff., surtout 31-34.

37. XXVIII, 38, 5.

38. *Cato*, 10.

SOME NOTES ON THE EARLY HISTORY OF THE MEDICEAN “NIOBIDES”

SINCE Gaye issued his most important publication of letters from the Medici Archives, a message from the sculptor Valerio Cioli¹ still remains our chief source for the dating of the discovery of the *Niobides*. In his letter of April 8, 1583 (which will be called doc. A.), Cioli reported from Rome to Antonio Sergiudi, Secretary of the Grand Duke of Toscana, Francesco I² in Florence on the excavation of the marbles, emphasizing, at the same time, the importance of these findings. In informing the Duke of such a significant discovery, Cioli, a well esteemed expert on classical monuments, no doubt, fulfilled a duty to his master, as an old established member in the Medici employ³.

As has previously been observed⁴, a letter of June 24, 1583, written from Rome by Stefano Pernigoni to Hieronimo Varese (doc. B.), who acted on behalf of the Cardinal Ferdinand of Medici, contained a reference to a close date of the purchase of the statues. Owing to an unfortunate mistake in reading, however, the actual quotation of the precise date had been overlooked. Instead of reading: “... *domani a dar' fine al negotio col intervento di messer Celio loro procuratore...*”, Fabroni⁵

1. GAYE, *Carteggio inedito*, Florence, 1840, vol. III, No. CCCLXXXIV, pp. 451-453.

2. In the year 1583, Antonio Sergiudi was chief secretary to the Grand Duke Francesco I of Toscana, not to his father Cosimo I, as DÜTSCHKE, *Antike Bildwerke*, Leipzig, 1878, vol. III, p. 136, erroneously stated; Cosimo I died in 1574.

3. As a sculptor and restorer, Valerio Cioli had worked at intervals for Cosimo I since 1561, and was later regularly employed by Duke Ferdinand I.

4. K. B. STARK, *Niobe und Niobiden*, Leipzig, 1863, p. 218.

5. See: ANGELO FABRONI, *Dissertazione sulle statue appartenente alla favola di Niobe*, Florence, 1779, p. 20. It is likely that STARK (l. c., p. 217) did not consult the original text, as he repeated this error. The Ms., State Archives, Florence, Sign.: *Lettere Artistiche*, Cod. 1, *Inserto 33*, fol. 300 (old No. 529), reads as follows: “*Queste sono il numero delle statue quindici computato l'Alotta per doi, e' la Nibia per doi oltre alle 15 vi è un' torzo quale è remasto alla vigna, d' non potrà servir' ad altro che ad acconciar l'altre. V. S. spedische quanto prima q(u)ello che s'ha da' fare, perchè questi sono molestati da altri, et non vorranno che passasse, domani a dar' fine al negotio col intervento di ms. Celio loro procuratore... di casa alle 24 di Giugno 1583.*” — All these documents published by FABRONI, should be consulted with utmost caution, as they either contain a number of reading mistakes or misprints.

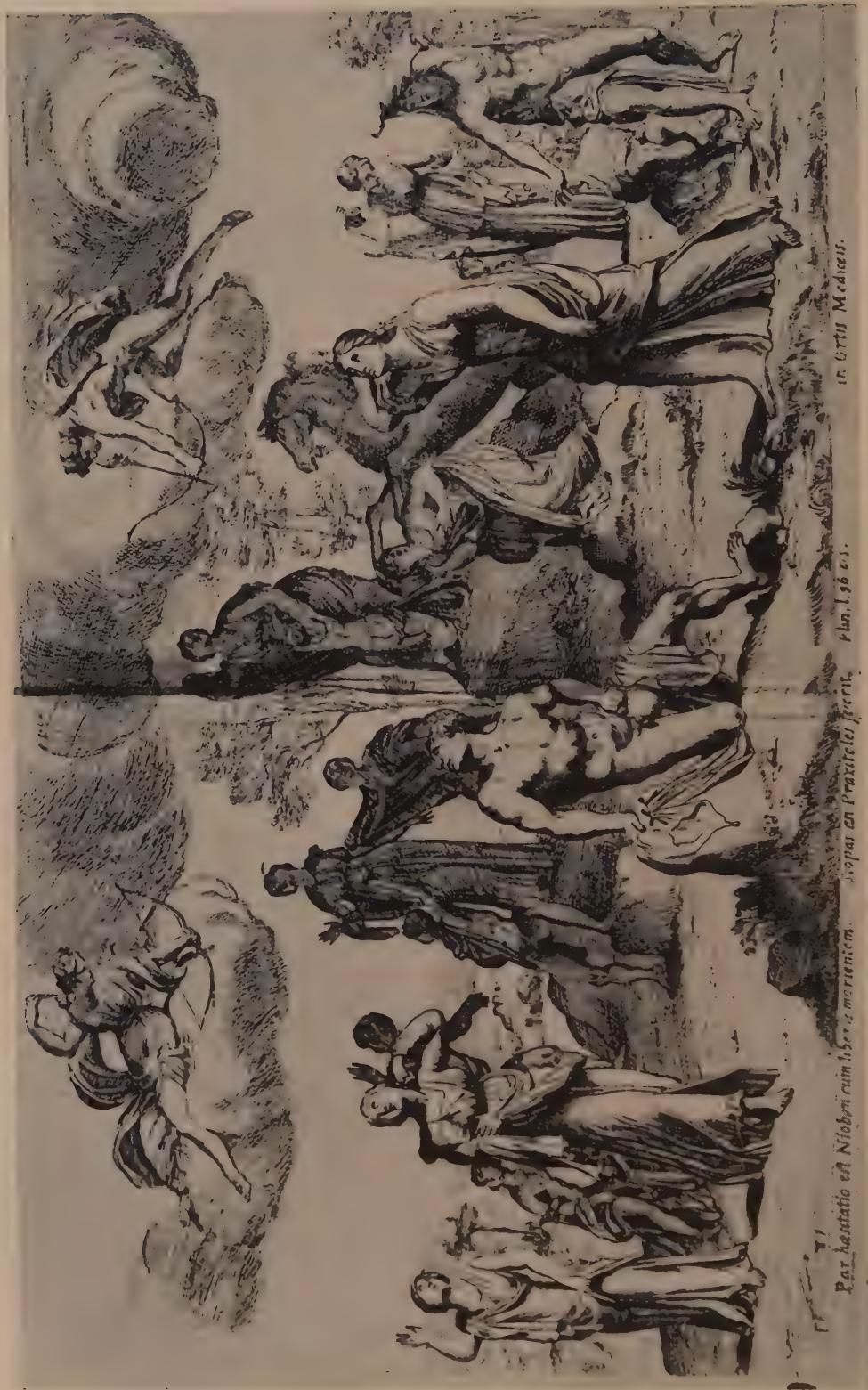


FIG. 1. — FR. PERRIER. — Niobe with her Children,
shown in the Medici Gardens, engraving, 1638.

in ortu Mediceo.

...p. 1.96 c. 1.
...p. 1.97 c. 1.

...

Par
hantatio
en Niobe
rim libet
et morientem.

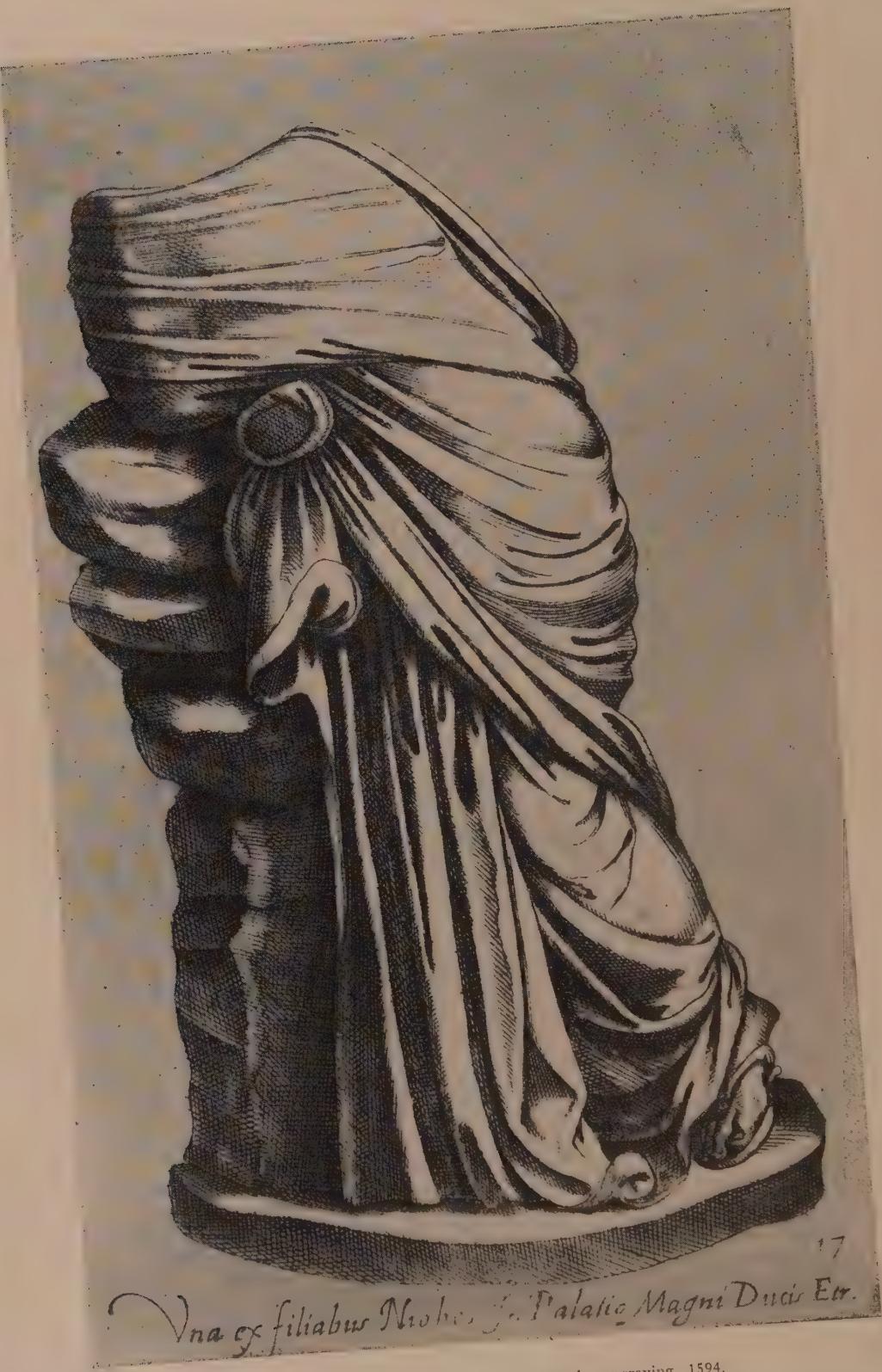
copied: "... da mani a dar' fine al negotio...". It follows that "tomorrow," e.g. June 25, 1583, had been set for the legal purchase of the marbles. This conclusion is supported by the contents of the draft of the purchase, made out for Hieronimo Varese⁶ (doc. C). The only reference in this draft to a date, "sotto dì XXV da presente," omitting month and year, remains inadequate as such. Reading the two documents together, however, there can be no doubt that "dì XXV da presente" is, in fact, June 25, 1583. Provided the final agreement of the purchase did not differ from the wording in the draft, it may be concluded that Hieronimo Varese acquired the *Niobides* for Cardinal Ferdinand of Medici on June 25, 1583.

Two more notes (docs. D and E) relating to the earliest history of the *Niobides*, complete the number of known documentary sources; their contents have been summed up in former publications⁷. There remains one problem, however, to be discussed, a question which has been frequently taken up in current literature: how many statues were originally attributed to the Niobe group? In four of the five documents quoted (including Cioli's letter), the number of figures is mentioned. Only in doc. E, written by Stefano Pernigoni, has no reference to this point been made; yet, Pernigoni refers to it in detail in doc. B.-Cioli (doc. A.) reports on the discovery of fourteen statues, including one group of two figures which, he adds, are particularly beautiful. He may here be referring either to *Niobe with Her Youngest Daughter*, or alternatively, to the *Wrestlers*. The author of doc. D. clearly mentions twelve figures and the *Wrestlers*, these counting as two, which also brings the number to fourteen. Again twelve statues and the two *Wrestlers* plus one torso, are recorded in the draft of the final purchase (doc. C.). In doc. B., on the other hand, Stefano Pernigoni very distinctly registered the number of statues as fifteen

6. As this draft of the purchase has not previously been published—FABRONI (*l. c.*, p. 20) and STARK (*l. c.*, p. 218) only referred to it—it seems justified to print the full text here. Florence, State Archives, Sign.: *Lettere Artistiche*, Cod. 1, *Inserto* 33, fol. 299: "Poliza a favore di messer Hieronimo di Varese per conto delle statue." "Valerio de pedoni da Rieti et paolo Milanese cavatori compagni — per Francesco de Botti Modenese." — "Si dichiara in virtù della presente per la verità sotto dì XXV da presente per mano di messer Ridolfo Colle 3^a parte delle dodici statue, et la 4^a del' allotta qualmente l'instrumento della vendita della terza parte n(ost)ra delle dodici statue del' Istoria di Niobia et la 4^a parte Allotta con un Torzo cavato da noi nella vigna di messer Gabriele et Thomasso Thomasini da Gallese qual vigna e continua alla vigna di messer Hieronimo Altieri da una banda, et dal altra alla vigna di messer Gio. Battista Argenti, et d' inanzi da via pubblica che vā à porta Maggiore vicino a S. Gio. Laterano, fatta al mag^o messer Hieronimo Varese ancora che dica per prezzo di scudi otto cento m(one)ta da pagarsi fatta la dichiaratione et tanto diciamo et giuriamo ogn uno di noi esser il vero che la 3^a parte et la 4^a come di sopra spetti a noi no dimeno la Verità et che detto prezzo no', è, sono di scudi quattrocento 50 di moneta, da pagarsi come di sopra et pero no vogliamo piatir per virtù di detto instrumento et stringere per via di ragione il detto mag^o messer Hieronimo al pagamento di detti scudi 800 ma solo per li scudi 450 et così liberramo il detto messer Hieronimo ancorche a presente dal obbligo delle dette scudi 350. essendo che detto instrumento fuosse fatto con l'obbligo delle 800 benche veramente intendem sempre che detto prezzo et obbligo fuosse solamente delle scudi 450 et per fede della verità per no saper noi scrivere habbiamo fatto e da' detti Tomasini Gallese per instrumento o vero dal giudice far la presente in presentia dellli sottoscritti testimonij. la quale vogliamo habbi fede d'instrumento in forma... dando' autorità a qualunque not(ar)o d'ostenderla in pubblica forma con la detta obligatione senza alcuna intimatione da farsi ad alcuno da noi, a hora 2 3."

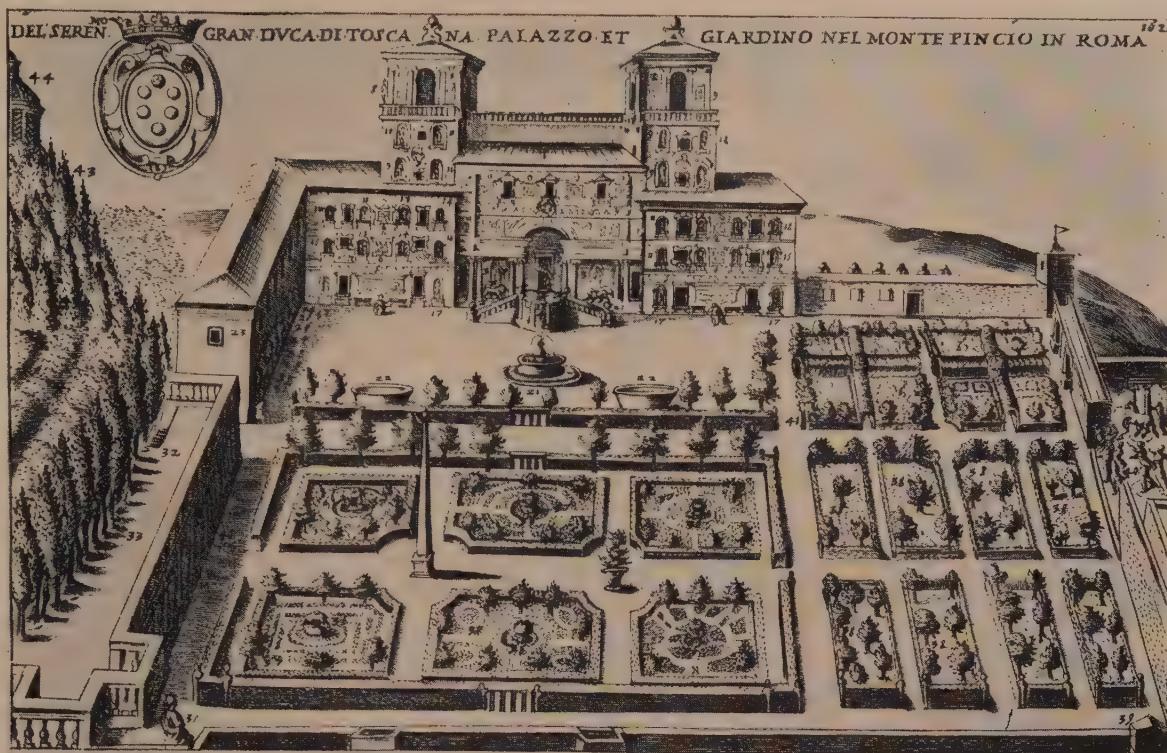
I wish to express my gratitude to Commendatore Umberto Dorini, Florence, for his patient and very kind assistance in the deciphering of this almost unreadable manuscript.

7. They are bound together in one volume with Cioli's letter and the two other statements, mentioned above, in: *Lettere Artistiche*, Cod. 1, *Inserto* 33, fol. 280 (old No. 527) and fol. 281 (old No. 528), Florence, State Archives; published by FABRONI, *l. c.*, who, unfortunately, in the former Ms. read the figure 13 for the number of statues instead of the figure 12, as given in the original text.



17
Vna ex filiabus Niobe, sc. Palatio Magni Duci Etr.

FIG. 2. — G. B. CAVALIERIIS. — Polyhymnia, engraving, 1594.



Nel Monte Pincio vi è il grandioso Palazzo et Giardino del Serenissimo Gran Duca di Toscana ornato di statue antiche et d'altri nobilissimi adornamenti Regi.
 1. Palazzo ornato dentro e fuori di belissime statue antiche et figure, et istorie gravate di marmo antiche d'astremabil ualore come appaer a chiedere il loco istesso et li notissimi numeri delle cose più notabili alla qualità di dentro et piano analogo con le colonne et uicino la fonte uero di giardino danteschi 3. Sabine dentro le loggie 4. Mercurio di metallo che uera aqua in un uoto i Fregi antichi di varie rieleue 5. uolti et anche di basso rileuo 7 teste di Giove 8. Statue una di Giove 9. Bacca 10. Mercurio 11. Sabine 12. Venere 13. Cerere 14. Apollo 15. Giunone 16. Flora 17. Prigioni di giordano 18. Memoriale 19. Venona 20. Palade 21. Pente che sale l'agua cento scalini 22. Più grandi antichi 23. Galleria dove sono mitra quattro 24. Statue anche el sopra et sopra ogni archia una testa 25. Ercole 26. Cerere 27. Apollo 28. Diana 29. Ercole 30. Cere 31. Palla 32. salita al belico 33. piano et horae che neanche già spazio più di quel che appaer 34. Alte edicole con figure bellissime 35. statua di Roma grande 36. fonte di marmo 37. partimenti de semperie co arber de frutti novissimi 38. Cleopatra 4. et historie di Niebe 39. fonte di marmo d'avorio d'avorio 40. Piscina che da l'agua alquanto 41. marmo 42. abbondante in forma di manuale co acerpre 43. Cugnale in cima a mette et fontana che salta 44. nel condotto antico l'agua Vergine 45. et cano in cui si uano 46. porto della grotta sotto al monte.

FIG. 3. — J. LAURUS. — Villa Medici and Gardens, engraving, 1613.
 (Six Niobides and the Horse are visible).

and he continues that among these, the *Wrestlers* as well as the "Niebia," e.g. *Niobe with Her Youngest Daughter*, are counted as two each. Added to these fifteen is the torso of which he reports that it had to be left at the vineyard after the other statues had been housed, because it was of no better use than as restoring material for the rest of the figures.

This note was written only one day before the draft for the purchase had been made out. It is most unlikely that one of the precious statues had been withdrawn from the purchase at the last moment. Only in doc. B has it been precisely stated that the group of *Niobe and Her Youngest Daughter* was counted as two figures. Taking all these facts into account, we may with some probability assume that the group of mother and daughter, primarily regarded as one unit, had actually been counted as one single statue in all the other statements; but that, in fact, fifteen figures plus the torso were acquired by the Cardinal in 1583.

There were certainly fifteen statues in the group by the year 1588, as an entry of December 3 of that year in one of the Medici inventories reveals. For this



FIG. 4. — PIERRE JACQUES. — Two drawings of Anchirhoe, when in the della Valle Collection. — Bibliothèque Nationale, Paris.

a separate entry.

More details about the casts are recorded in a series of accounts which I recently found among some books of the Medici household⁸. They inform us, that

8. In: *Inventario Generale della Guardaroba dell' Card. Ferdinando di Medici... dal 1571 al 1588*, No. 79, fol. 33, *Uscita*, and in: *Inventario Generale... del Card. Ferdinando di Medici... dal 1587 al 1591*, No. 132, *Entrata*, fol. 213. — This text was published for the first time by E. MUNTZ, *Les Collections d'antiques formées par les Médicis au XVI^e siècle*, Paris, 1895, pp. 66 and 72.

9. Florence. States Archives, Sign: *Guardaroba, Libro di debitori e creditori della galleria, dal 1589 al 1592*, No. 162: p. 59 r.; p. 166 l.; p. 166 r.; p. 183 r.; p. 197 l.; *Guardaroba, Libro delle opere di diversi maestri... alla galleria, dal 1589 al 1591*, No. 163: p. 200 r.; p. 201 r. and vo; p. 239 r.—Sign.: *Guardaroba, Filza di conti... della galleria, 1589, 1590, 1591*; No. 184: *Inserto 4 l.*, No. 364 r., No. 271 (5); *Inserto 4*, fol. 272 and fol. 274; further entries, referring to these restorations of the casts but not revealing any fresh evidence, in: *Guardaroba, dal 1591 al 1592*, No. 169: pp. 7 vo; 58 vo; 180 vo.

passage discloses that fifteen marble casts of the story of Niobe were sent by sea from Rome to Florence by Marenzio Marenzi, and it continues, these figures were placed in the corridor [of the Uffizi]. Together with them had been sent the cast of a horse which, it appears, had been set up among them⁸.

At this time, Ferdinand of Medici had already become Grand Duke of Toscana, and lived at his palace in Florence. When he ordered the casts to be sent to his new residence while he left the marbles in Rome, he evidently intended to keep his priceless classical works together as one great collection.

In the note of Dec. 3, 1588, no special attention was called to any individual figure. Only the horse was referred to in



FIG. 5. — Anchirhoe, marble. — Uffizi, Florence.

the casts which had been sent from Rome in pieces, were put together and repaired by the sculptor Antonio d'Anibale Marchissi who had been commissioned for this work by the Superintendent of the Gallery, Emilio Cavalieri. Marchissi was assisted in this task by a craftsman called Zanobi di Vincenzo Brochi. This work was

executed during eighteen working days between September 30, and October 19, 1591 at premises in the Uffizi, which were at the time the studio of the painter Jacopo Liguzzi. There is a description in some of these documents of how three porters had to carry several of the figures, with great trouble and inconvenience, upon their heads, taking them from the corridor of the Gallery to Marchissi's workshop. Two of the casts, the horse and a female figure of particularly large size (perhaps *Niobe*) had to be let down by a windlass and were subsequently hauled to and from the studio. These two statues remained in the workshop for only two days.

On March the 7th 1592, a blacksmith, called Piero Casini, was ordered by Emilio Cavalieri to fix an iron support one and a half braccia long in the tail of the horse.

It is remarkable that the casts which had arrived in the palace in De-



FIG. 6. — G. B. CAVALIERIIS.
Psyche, engraving, 1594.

ember 1588, had been left in pieces for nearly three years before they were put together. As many of the *Niobides* are still reproduced as torsi in Cavalleriis' publication of 1594¹⁰, it must be assumed that the casts were taken from the marbles when still—at least partly—unrestored. Considering the shortness of time in which Marchissi had completed his job, it can be concluded that the “restorations” were confined to work of pure craftsmanship, such as putting the pieces together and perhaps doing some mending. But it is most unlikely that Marchissi restored these figures entirely, in the sense of molding new heads and limbs. These casts which subsequently became very popular and inspired many artists, probably remained as torsi during their whole stay at the Uffizi.

In the literary sources of the XVI Century, very few statues of the Medicean *Niobides* were specially classified. Only *Niobe with Her Youngest Daughter*, the *Wrestlers*, and the horse are mentioned as members of the group. Therefore, the first illustrated publication of the figures, e.g. Cavalleriis' engravings of 1594, promised an important source for some more comprehensive information. Thirteen *Niobides* are represented; the mother, the “Paedagogue,” here already described as her husband, six sons (including the *Wrestlers*) and five daughters. Two of the daughters and the horse were left out. According to the inscriptions below each figure, Niobe and three daughters were placed at that time in the Medici Gardens while the nine other statues were set up inside the palace. All these figures were probably the very statues which were found all together at the same time and at the same spot.

Correctly did the expert infer at their discovery—remembering some ancient descriptions—that the story of Niobe had been represented. Recollecting that the number of sons and daughters had been referred to as seven each (counting the “Paedagogue” either as the father or alternatively, as the seventh son), one hastily fitted the figures into the story as well as one could. That in some cases the identification of a statue as a *Niobide* was questioned even at an early stage, is almost certain.

In fact, a comparison with Perrier's engraving from 1638 (fig. 1) shows that an exchange of some figures had previously taken place¹¹. The statue, leaning like Polyhymnia against a large rock (fig. 2), and the *Wrestlers* were already abandoned. Another Muse, the prototype of Euterpe and two fleeing sons appear instead, and two more daughters—among them Anchirrhoe—are presented for the first time. The horse, which plays an important part in Perrier's reproduction, is the only statue in an earlier engraving by Jacobus Laurus (fig. 3) which can be positively identified from the vague sketches of the six *Niobides*¹².

10. GIO. BATT. DE CAVALIERIIS, *Antiqu. Statuar. Urbis Romae*, Lib. III and IV, Rome, 1594, pl. 9-19. The first edition of Lib. III and IV (bound together in one) was issued in 1594, and not as early as in the year 1585, as STARK (*l. c.*, p. 12) wrongly stated. Only Lib. I and II of CAVALIERIIS' work appeared in 1585.

11. FRANCISCUS PERRIER, *Segmenta Nobil. Signor. et Statuar.*, Rome, 1638, pl. 87.

12. JACOBUS LAURUS, *Antiqu. Urbis Splendor*, Lib. II, Rome, 1613, pl. 162.



FIG. 7 A. — Psyche, Cast.
Villa Medici Gardens, Rome.

Cardinal Ferdinand of Medici acquired the statue *Anchirrhoe* when he bought the whole della Valle Collection in 1584. It is likely that the marble had been adopted as a member of the Niobe family shortly afterward. Once selected, the statue subsequently had to be fitted for the group. The base was lowered to the level of

13. This sketch-book by Pierre Jacques, today in the Bibl. Nat., in Paris, has been reproduced by SALOMON REINACH, *L'Album de Pierre Jacques*, Paris 1902. In his commentary on these sketches (p. 131, drawings on No. 69 bis), REINACH has already suggested that the statue represented in the sketches might well be identical with the *Anchirrhoe* of the Medici marbles. He rejects any assumption, that the quiver might once have been on the original, pointing to the fact that this attribute is here shown on the left shoulder of the figure. When I had the opportunity to examine the original, I found this part of the shoulder entirely smooth, and no trace of any previous additional work was noticeable.

One was, however, not too exact in the selection of a more suitable model. This was perhaps partly due to the fact that the choice of a substitute was to be restricted, if possible, to the works of the previously acquired treasures of the Cardinal. One object of such an interchange was the figure known as *Anchirrhoe*. This work also presents a good case for flexibility in the interpretation of a classical torso at that time. When the French sculptor, Pierre Jacques, copied it in the Roman della Valle Collection in two sketches between the years 1572 and 1577, it was still bare of any modern restorations (fig. 4). In his drawings, Pierre Jacques suggested the adjustment of head and right arm, and in adding the quiver over the left shoulder, he indicated that he interpreted the statue as the goddess Diana¹³.



FIG. 7 B. — Psyche, Cast. — Villa Medici Gardens, Rome (closer view).

the other statues, and for the torso a head was chosen and adjusted in accordance with the general prototype of the *Niobides* (fig. 1 and 5). The horse—which had not been found together with the *Niobides*, but on the coast of Latium, and at an earlier date¹⁴—must have been added to the group before the transport of its casts to Florence, in 1588.

There is some evidence that this interchange of figures had continued for some time. Though it cannot be established with any accuracy when the replacement of any individual marble had been made, it can at least be said with certainty that a definite choice of the statues had been fixed on by the year 1638, if not earlier. For Perrier's engravings already show all the *Niobides* which were eventually sent from Rome to Florence in 1775 at the request of the Duke Leopold of Toscana, and set up in the Uffizi in 1779¹⁵. In the meantime, the Medici collection at Rome had been enriched by a number of replicas, and when the figures were chosen for transport to Florence, preference sometimes, was given to the work of better quality, while its illegitimate relationship to the originally united family was ignored¹⁶.

The question of the arrangement of the marbles in the Medici Gardens was never seriously taken up. The placing of a whole connected group of classical statues presented a unique problem for the restorer of the XVI Century. No known documentary source reveals any information about this important subject, but does not the earliest preserved illustration of the group lend itself to some constructive conclusions? J. Laurus' engraving of 1613 (fig. 3) appears as a very accurate topographical recording of the layout of the Medici Gardens, and there is no reason to doubt the reliability of his design. We may assume, therefore, that his placing of the Niobe group into its surroundings is correct.

At first glance, this sketch of the *Niobides* may look insignificant and casual; a closer study, however, reveals some very interesting facts. The organizer of this arrangement of the group by no means acted in an arbitrary manner, but he adopted a method often applied by the restorer of a single classical work: he consulted some ancient sources and tried to adjust the setting up of the marbles in accordance with the traditional story. No extensive studies were, however, required. Ovid's dramatic description of the terrible death of the *Niobides*¹⁷ must have been on the mind of many spectators of the figures. If, as is distinctly shown in Laurus' engrav-

14. See: STARK, *l. c.*, p. 222.

15. After their arrival in Florence, all the statues were soon reproduced by FABRONI (*l. c.*).

16. E. g. the *Niobide*, fallen upon his left knee. This replica (DUTSCHKE, III, No. 269), which once belonged to the original group (repr. in CAVALLERIIS, pl. 12, and in PERRIER, pl. 87, and of which there still exists an old cast in the Villa Medici at Rome), remained in Rome in 1775, and replica (DUTSCHKE, III, No. 268), of different marble but of better quality, had been chosen for transport to Florence. This piece (D. III, No. 268), probably came from the Palazzo Valle Rustici-Bufalo, in Rome; see: A. MICHAELIS, *Röm. Skizzenbücher nord. Künstler*, in: "Jahrb. d. D. Arch. Inst.", Berlin, 1892, p. 236. If this assumption is correct, Card. Ferdinand of Medici had acquired this work when he purchased the whole della Valle Collection in 1584. For the question regarding the interchange of these figures, see also: FABRONI, *l. c.*, p. 17, where, on pl. IX, FABRONI reproduced D., III, No. 268; and STARK, *l. c.*, p. 250, who illustrated, in pl. XVII, No. 11 (E) the statue D., III, No. 269. The most striking difference between these two copies is marked by the lappet attached to the upper part of the right thigh in D., No. 269, and by the omission of this attribute in D., No. 268.

17. See: OVID, *Metam.*, VI, 146-316; 401-405.



FIG. 8. — Psyche, marble. — Uffizi, Florence.

ing¹⁸ walls and columns surrounded the *Niobides*, were these not chosen in allusion to the arena in Thebes where the disaster is said to have taken place, and does not Ovid's reference to the hippodrome perhaps explain the presence of the horse¹⁹?

It may well be gathered that the general conception of the tale had been adopted from the ancient text, and yet, such a source did not provide much guidance as to the grouping of the figures. For such a solution one had to search for a figurative model, and these were, indeed, extremely rare, and certainly inadequate for such a purpose. For even if the restorer had a corresponding composition at his disposal, it would have been provided in the form of a bas-relief—a slab from a sarcophagus most likely—and his problems could not have been solved simply by an adjustment from a two-dimensional model. He found himself, therefore, obliged to go back to his own resources, and use his imagination for the arrangement of the statues.

In connection with these notes, a word about the casts of six *Niobides*, still to be seen in the Gardens of the Villa Medici in Rome, seems appropriate. Dilapidated as they appear today, they play a singular part in the history of the *Niobides*. For they alone survived the stage of their prototypes' first restorations. The later ugly additions to the marbles by Innocenzo Spinazzi²⁰ greatly distorted their original charm. These casts, assuming they were all executed for the same purpose, were molded before their marble models had been sent to Florence.

This can be proved by one example. One of the daughters, known among the Medicean *Niobides* as *Psyche* (and now excluded from the group altogether), has been reproduced in three stages of her history. She still appears as a torso in Cavalleriis' work (fig. 6), she is presented after her first adjustments in Perrier's engraving (fig. 1) and also in the cast (fig. 7), and she can finally be shown with Spinazzi's restorations as seen today in the Uffizi (fig. 8). The possibility that these casts are identical with those which were sent to Florence in 1588, and that they were eventually returned to Rome in 1775 in exchange for the marbles, must be excluded. For this *Psyche* still appears as a torso in Cavalleriis' volume of 1594, while in the cast, the head, left arm, and what is still preserved of the right arm (a remnant from the original torso), follow exactly the restorations shown in Perrier's engraving and differ strikingly from Spinazzi's adaptations. A *terminus ante quem* for the execution of the casts can therefore be established. These casts were molded shortly before the year 1775. Though frequently repaired, and utterly neglected since, they still preserve in their modest appearance, a shadow of their models from a period when these were cherished as some of the most celebrated findings of their time.

ERNA MANDOWSKY²¹.

18. See also the engraving of the Villa Medici by FALDA in: GIO. GIACOMO DE ROSSI, *Li Giardini con le Ioro Piante... disegnati... da G. B. Falda*, Rome (without date).

19. OVID, *Metam.*, VI, 218-219 :

“*Planus erat lateque patus prope moenia campus, Assiduid pulsatus equis.*”

20. PELLI, *l. c.*, I, p. 411.

21. I am greatly indebted to the American Association of University Women, Washington, D. C., for having granted me the Aurelia Henri Reinhardt International Fellowship for the year 1948-1949, which enabled me to carry out some of these researches.

L'ATELIER DE VERMEER

LE célèbre tableau de Vermeer, *l'Atelier ou le Peintre dans son atelier*, portait, dans une lettre de la veuve de l'artiste, en 1676, le titre plus général *De Schilderconst*, c'est-à-dire « l'Art de la peinture » ou « l'Allégorie de la peinture ». On date généralement le tableau de 1665 environ, quand Vermeer avait trente-trois ans et était au zénith de sa carrière. Tous s'accordent pour reconnaître en ce tableau l'expression suprême des qualités picturales de Vermeer (fig. 1)¹.

Une nouvelle tentative pour expliquer le symbolisme contenu dans ce tableau permettra peut-être de pénétrer davantage dans la pensée de l'artiste, et d'apprécier en même temps d'un autre point de vue ses qualités picturales. On verra que son harmonie ensoleillée n'est pas seulement le résultat d'un réalisme naïf, mais correspond aussi à un profond désir de l'âme de l'artiste, une sorte de songe de bonheur².

1. A. MALRAUX, *Un artiste à jamais inconnu*, dans "Revue des Arts", 1951, pp. 195 ff., propose un nouveau classement chronologique des œuvres de Vermeer. Il date *l'Atelier* tout à la fin de la vie du peintre. *La Laitière*, *l'Allégorie de la Foi*, *la Lettre d'Amour*, *la Jeune fille au turban*, formeraient avec *l'Atelier*, selon MALRAUX, le groupe des œuvres tardives. Mais il est difficile de suivre ce classement, puisque les œuvres sont hétérogènes dans leur style, et nous croyons que la chronologie de DE VRIES est plus convaincante.

2. Mentionnons ici les interprétations précédentes du tableau de Vienne : TH. THORÉ-BURGER, *Van der Meer Van Delft*, Paris, 1866. Cette étude, très remarquable et la première sur Vermeer (si l'on ne compte l'article par le même auteur publié précédemment dans la "Gazette des Beaux-Arts"), fut récemment republiée dans l'ouvrage de A. BLUM, *Vermeer et Thoré-Burger*, Genève (1945), pp. 79 ss.; E. NEURDENBURG, dans : "Oud Holland", LIX, 1942, pp. 65 ss.; A. P. DE MIRIMONDE, dans : "Maandblad voor beldende kunst", XXIV, 1948, pp. 227 ss.; E. NEURDENBURG, dans : "Maandblad voor beldende kunst", 1948, pp. 275 ss.; A. B. DE VRIES, *Jan Vermeer Van Delft*, Paris, 1948 (avec une étude de R. HUYGHE : la *Poétique de Vermeer*); K. G. HULTÉN, dans : "Konsthistorisk Tidskrift", 1949, pp. 90 ss.; P. T. A. SWILLENS, *Johannes Vermeer*, Utrecht, 1950, pp. 99 ss.; J. G. VAN GELDER, dans : "Oud Holland", 1951, p. 44; E. NEURDENBURG, dans : "Oud Holland", 1951, pp. 40 ss.; LAWRENCE GOWING, *Vermeer*, London (1952), pp. 139 ss.

Les peintures de Vermeer peuvent sans doute être définies comme les plus parfaites natures-mortes de l'art européen — natures-mortes au sens original du mot, c'est-à-dire « vie silencieuse », *Still-life*, *Still-Leben*, rêve d'une réalité parfaite, où le calme enveloppant les choses et les êtres devient presque une substance, où les objets, et les personnages (traités en objets) laissent deviner un rapport secret entre eux. La durée y paraît être suspendue, la vie quotidienne apparaît sous l'aspect de l'éternité.

Le réalisme de Vermeer, dérivé des Caravagistes hollandais, se distingue du réalisme parfois un peu terre-à-terre de ce groupe et frappe par sa qualité poétique. La composition de ses tableaux est des plus simples : les lignes horizontales, verticales et diagonales donnent une sorte d'armature, dans laquelle se placent les objets, selon des plans (généralement trois) qui sont brusquement différenciés dans leurs dimensions. Au tout premier plan, dans un angle, Vermeer aime à mettre des objets très grands, et qui repoussent ceux du second et du troisième plan. On y reconnaît aisément une tradition du XVI^e siècle italien ; ces chaises et ces tables n'ont d'autre fonction que celle des figures-repoussoirs des maniéristes italiens, ici transformées en nature morte³.

Sur les qualités picturales, sur l'éclat des couleurs et le frémissement de la lumière, sur la préciosité des matières, par exemple l'art avec lequel la tapisserie du premier plan, ou les châles de soie sur la table sont rendus, sur la richesse de la facture, tantôt granulée, tantôt pointillée, tantôt lisse, nous ne nous arrêterons pas. Rappelons seulement que, comme dans ses autres tableaux de la maturité, ce sont les trois couleurs primaires — bleu clair, jaune ensoleillé et rouge — qui dominent, avec le noir et le blanc, et que ces trois couleurs primaires se retrouvent ensemble dans la tapisserie qui fait comme une synthèse exquise des taches de couleur principales.

Derrière ce lourd rideau de tapisserie s'ouvre une pièce cossue : sol dallé de marbre blanc et noir, plafond de bois aux poutres apparentes, une table et des chaises qu'on connaît par les autres intérieurs de Vermeer ; sur le mur gris-blanc du fond, comme décor, une carte géographique, devant laquelle pend un beau lustre de cuivre luisant. Ce qui peut, à première vue, étonner, c'est que les accessoires d'un atelier de l'époque, que nous connaissons par d'autres tableaux, y manquent. Néanmoins, certains critiques supposent que c'est une vue de l'atelier du peintre⁴.

3. L'axe centrale de la toile et de la composition ne sont pas identiques dans l'*Atelier*. Ce dernier est constitué par la figure du peintre, le pli vertical de la carte géographique et le lustre. A la diagonale de la silhouette du peintre correspond celle du rideau du premier plan à gauche. Le point de vue perspectif est pris très près des objets du premier plan (cf. H. JANTZEN, *Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz*, dans : "Zeitschrift für Aesthetik und Kunstwissenschaft", VI, 1922).

4. Voici quelques exemples d'autres tableaux représentant des ateliers : A. van Ostade (1663), Dresde, Gemäldegallerie; *id.*, dessin, Berlin, Kupferstichkabinett; G. Terborch, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum; Aert de Gelder, Frankfurt sur M., etc. Très instructive est la comparaison du tableau de Vienne avec sa paraphrase par Musscher (reproduit dans De Vries, p. 64), où on voit que ce dernier réprouvait l'absence des accessoires d'atelier. Tout en suivant son modèle, il a rempli l'atelier des ustensiles habituels. Sur l'origine de la composition



FIG. 1. — VERMEER. — L'Atelier. — Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Sur un tabouret devant son chevalet, un peintre, vu de dos, est assis vêtu d'un costume de dimanche : béret et pourpoint noirs, chemise toute blanche, toute propre, des bas rouges sous de chaussettes blanches. Ici encore on peut être étonné de l'élégance de ce peintre si on le compare avec les tableaux hollandais contemporains de peintres dans leur atelier, négligemment vêtus⁵.

Le peintre vient de commencer sa toile, représentant la Muse Clio. Une jeune fille d'aspect timide, travestie pour cette occasion en Clio, pose comme modèle. Elle tient plutôt gauchement la trompette de la main droite et le livre d'histoire de l'autre main ; sa tête est couronnée de feuilles de laurier. Ces attributs sont mentionnés, comme l'observe Hultén, dans l'*Iconologie* de Cesare Ripa (Ed. Pers, 1644)⁶.

Au lieu de représenter cette figure symbolique en personnage antiquisant, comme l'auraient fait les peintres italiens, flamands ou français, Vermeer « désenchanté », pour ainsi dire, le mythe, pour ramener la figure de la sphère idéale à la réalité, en en faisant un simple modèle d'atelier.

Sur la table on voit un cahier d'esquisses à côté d'une feuille délicieusement rose, une tête de plâtre en raccourci, des étoffes de soie, et un gros livre. On a interprété ces objets comme les emblèmes des sœurs de Clio, les livres de Polymnie et d'Euterpe, et le masque de Thalie. Mais la tête en plâtre, qui n'est pas un masque, pourrait être ici le symbole de la Sculpture, et le cahier, où semble être esquissé un plan, celui de l'Architecture. Ce serait donc une sorte de *Paragone* des trois arts plastiques, montrant la supériorité de la Peinture⁷.

Au mur est suspendue, comme nous l'avons dit, une carte géographique représentant les dix-sept provinces des Pays-Bas. En haut, on peut lire l'inscription : *Nova XVII Provinciarum [Germaniae] Inferioris Descriptio... et accurata earundem... per Nicolaum Piscatorem*⁸. Le lustre empêche de déchiffrer les autres mots, mais les fragments visibles suffisent pour savoir qu'il s'agit des dix-sept provinces créées par Philippe II et qui n'existaient que jusqu'en 1581, date où les sept provinces nordiques — la Hollande d'aujourd'hui — se sont détachées de l'Espagne. La carte représente donc l'unité des Pays-Bas avant la séparation. Les bordures à

de Vermeer chez Gérard Dou et son école (par exemple J. Berckheyde, *Visite à l'atelier*, 1659, Ermitage, Leningrad) et chez Rembrandt et son école, voir les notes de GOWING, *Op. cit.*, pp. 139 ss.

5. Il nous semble que la coupe du vêtement du peintre n'est pas celle de son époque, mais plutôt celle de la deuxième moitié du XVI^e siècle. En effet, cette coupe de vêtement et ce béret sont en vogue vers 1530-1580 en Hollande. Voir RIEGL, *Das holländische Gruppenporträt*, Vienne, 1931 (2^e éd.), pl. 7 et ss.

6. Le modèle fut identifié autrefois avec la *Renommée* et récemment par K. G. HULTÉN, *Op. cit.*, avec Clio. Les deux interprétations sont, du point de vue de la pensée, étroitement liées, puisque la muse de l'Histoire assure la renommée éternelle du peintre. J. G. VAN GELDER ("Oud Holland", LXVI, 1951, p. 44) a rapproché cette figure de la Clio d'Eustache Lesueur (Louvre), qui a les mêmes attributs.

7. Le masque aux yeux creux est parfois un symbole de la peinture (par exemple G. Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti*, Rome, 1642, gravure repr. dans : "Gazette des Beaux-Arts", 1949, p. 31). Mais ici la tête en plâtre n'est pas un vrai masque et pourrait signifier la sculpture.

8. Nicolas Piscator est probablement Nicolas Visscher (1618-1679), comme le dit HULTÉN. Ni HULTÉN ni l'auteur de cet article n'ont pu trouver la carte géographique représentée par Vermeer. Mais HULTÉN indique deux tableaux de Ochtervelt où figure une carte presque identique. On peut se demander si Ochtervelt s'est inspiré de l'Atelier de Vermeer ou s'il existait un modèle commun.

droite et à gauche sont formées par vingt vues des villes les plus importantes des anciens Pays-Bas. Peut-être doit-on mettre en rapport direct avec cette carte géographique une autre allusion à la période, depuis longtemps révolue, des anciens Pays-Bas : le double aigle impérial, au sommet du lustre — emblème des Habsbourg d'Espagne, qui ont régné justement quand les dix-sept provinces étaient encore unies. Enfin, le costume démodé du peintre nous reporte aussi à cette période.

Selon une ancienne tradition, qui remonte à la fin du moyen âge, les « tableaux dans les tableaux » ou les « sculptures dans les tableaux », ont généralement une fonction de commentaire du sujet principal ; ils ne sont pas, comme au XIX^e siècle et même déjà dans certains tableaux des XVII^e et XVIII^e siècles, de simples copies réalistes des objets se trouvant alors dans l'intérieur servant de modèle présumé. Que cette tradition était encore vivante au XVII^e siècle, les *Syndics des drapiers*, de Rembrandt, les *Ménines*, de Vélasquez, ou le *Portrait de Poussin* par lui-même, au Louvre, le prouvent⁹. Et plusieurs des peintures de Vermeer lui-même pourraient être citées à l'appui, par exemple la *Jeune femme debout à l'épinette*, de Londres, représentant une fiancée, derrière laquelle le tableau montre Cupidon tendant une lettre d'amour ; l'*Allégorie de la Foi*, au Metropolitan Museum, à New-York, avec une *Crucifixion*, d'ailleurs copie exacte d'un tableau de Jordaens encore existant ; la *Peseuse de perles* de Washington, où la balance, dans la main de la femme, est en rapport avec le Pesage des âmes sur le tableau du *Jugement Dernier* qui orne le mur du fond. Dans d'autres cas, cependant, le rapport n'est pas aussi évident et reste encore à élucider¹⁰.

On est donc fondé à considérer la carte des dix-sept provinces en rapport avec le sujet principal, c'est-à-dire avec le bien-être du peintre, vivant sans-souci et bourgeoisement dans son atelier cossu. Il en faut conclure l'hypothèse, que le passé des Pays-Bas, sous la domination impériale, devait paraître à Vermeer comme une époque idéale pour les artistes, et le tableau de Vienne pourrait être interprété comme un vœu pour le retour d'une époque pareille¹¹.

Un fait biographique nous paraît confirmer cette interprétation : Vermeer, né protestant, baptisé dans la Nieuwe Kerk de Delft, épousa Catherine Bollness, catholique, et se convertit, selon toute probabilité, au catholicisme. En tout cas, il a quitté l'Eglise protestante¹². Or, sous les Habsbourg d'Espagne, les dix-sept provinces étaient précisément catholiques. D'ailleurs, la réputation et la situation sociale et maté-

9. Cf. TOLNAY, "Gazette des Beaux-Arts", XXIII, 1943, pp. 36 ss.; XXXV, 1949, pp. 36 ss. et XL, 1952, pp. 109 ss.

10. THORÉ-BURGER (*Op. cit.*, éd. Blum, p. 135) a déjà observé ce rapport entre le sujet principal et les accessoires chez Vermeer : « Souvent, dans Vermeer,... les accessoires, et particulièrement les tableaux accrochés au mur, sont très significatifs... » Mais il ne mentionne pas la carte géographique de l'*Atelier*.

11. Il est vrai que la carte géographique représentant les anciens Pays-Bas est restée une tradition pendant tout le XVII^e siècle, malgré la séparation politique, et que le motif de l'aigle à deux têtes était devenu au XVII^e siècle parfois décoratif sur les lustres hollandais. Ce ne sont donc pas encore des arguments décisifs, mais leur présence simultanée et le vêtement démodé du peintre parlent en faveur de notre hypothèse.

12. Cf. SWILLENS, *Op. cit.*

rielle dont jouissaient les artistes dans la partie restée catholique — qu'on pense à Rubens et à Van Dyck — devait contribuer à cette nostalgie, chez Vermeer, d'un âge d'or pour les artistes. Nous savons, en effet, que les revenus des artistes du Sud des Pays-Bas étaient considérablement plus hauts que ceux de la Hollande bourgeoise, où, comme on sait, même les plus grands artistes devaient exercer un autre métier pour subsister, ainsi Hobbema, Ruysdael, Rembrandt, etc.¹³.

La biographie de Vermeer peut aussi confirmer indirectement cette interprétation du tableau de Vienne. Il était issu d'une famille de petite bourgeoisie, son père était hôtelier, ensuite ouvrier de soie, enfin modeste marchand d'art, qui mourut avec des dettes. Vermeer lui-même ne pouvait pas vivre de sa peinture, et il était lui aussi obligé d'exercer le commerce d'art. Bien qu'il eût épousé une femme riche, il avait des difficultés financières prouvées par les différentes dettes qu'il dut contracter dès 1655. Il eut onze enfants ; sa vie devenait de plus en plus difficile. En 1672, après la guerre des Pays-Bas avec Louis XIV, il perd tout et vit dans la misère jusqu'à sa mort en 1675. Il semble qu'il ait vendu difficilement ses œuvres. Le goût de la bourgeoisie cossue appréciait le style francisant, et on ne connaît comme acheteur de tableaux de Vermeer, qu'un boulanger¹⁴.

Dans son tableau de Vienne, Vermeer aurait donc, au lieu de reproduire la réalité de son atelier, éternisé son rêve de la vie d'un peintre. Il aurait évoqué le mirage d'un peintre vivant dans le confort bourgeois et jouissant de la renommée.

Il y a plus de deux siècles et demi qu'en Italie avait commencé la lutte sociale des artistes pour s'élever de l'artisanat aux arts libéraux. Mais, tandis que là, dès le début du XVI^e siècle, l'artiste parvenait dans l'échelle sociale parfois jusqu'au niveau de la haute aristocratie, dans la Hollande bourgeoise et puritaine du XVII^e siècle, tout était encore à conquérir. De cette lutte, le tableau de Vermeer serait donc un document. Il est curieux de noter que Léonard de Vinci, un siècle et demi avant Vermeer, dans son *Trattato della Pittura*¹⁵ donne du bien-être du peintre dans son atelier confortable et propre, une description qui sonne comme une anticipation du tableau de Vermeer. En comparant la peinture avec la sculpture, il démontre la supériorité de la première sur la seconde, et dit : « ... il pittore con grande aggio siede dinanzi alla sua opera, ben vestito e move il lievissimo pennello con li vaghi colori, et ornato di vestimenti come a lui piace, et è l'abitazione sua piena di vaghe pitture e pulita... »

Le tableau représente donc un désir et non la réalité, et cet aspect de « rêve de jour » se trouve probablement exprimé par le motif du rideau. La signification des rideaux dans l'art du moyen âge était celle de la révélation d'un mystère ou d'une vision religieuse¹⁶.

Cette conception est encore vivante au XV^e siècle dans l'art flamand, comme le

13. Cf. A. HAUSER, *A social History of Art*, London, 1952, vol. I, pp. 467 et ss.

14. Cf. SWILLENS, *Op. cit.*

15. Ed. H. LUDWIG, Vienne, 1882, I, p. 74.

16. Communication orale de Mlle DENISE FOSSARD à propos des sarcophages mérovingiens. Notre article une

prouve la *Nativité* de Van der Goes où deux prophètes écartent un rideau devant la scène religieuse. L'Italie a connu ce symbolisme au xv^e siècle encore : ainsi dans la *Sacra Conversazione* de Cosimo Rosselli, à l'Académie de Florence, ou la *Sainte Trinité* de Baldovinetti, aussi à l'Académie, des anges soulèvent des rideaux. Au xvii^e siècle, Rembrandt utilise encore le motif dans ce sens (par exemple, dans sa *Sainte Famille* de Cassel, 1646). Chez Vermeer, le motif est sécularisé, mais le rideau garde néanmoins le rôle de révéler une vision.

Le songe de Vermeer est enveloppé d'apparences naturalistes et c'est ce qui explique peut-être la poésie particulière du « réalisme de Vermeer », car la lumière du soleil, chaude et placide, qui pénètre dans cette chambre, n'est pas celle de tous les jours, mais la lumière de l'enfance : la magie du passé¹⁷.

On s'est demandé s'il s'agit ici d'un autoportrait de l'artiste. Certains savants, comme Swillens, l'ont nié. D'autres comme De Vries et Hultén pensent à un autoportrait et ils voient une expression de l'attitude d'esprit de Vermeer en ce que, même dans un autoportrait, il se dérobe à la curiosité des regards pour montrer uniquement le peintre au travail. Certainement, dans un sens plus profond, c'est un autoportrait, bien qu'il représente en même temps la vocation du peintre en général. Il exprime à la fois les désirs les plus profonds de l'artiste, sa timidité et une certaine auto-ironie. Puisque la renommée historique lui apparaît comme un « idéal non avoué » et en même temps comme une vanité, il la représente sous la forme d'un modèle d'atelier travesti en Clio, mais n'a-t-il pas voulu faire là une allusion discrète à sa propre renommée qu'il souhaitait néanmoins ?

Paul Valéry, dans une lettre, parle du même problème¹⁸. Il donne une explication de la *Jeune Parque*, écrite pendant et malgré la guerre, et conclut : « La sérénité de l'œuvre ne démontre pas la sérénité de l'artiste... Il peut arriver, au contraire, que la sérénité de l'œuvre soit l'effet d'une résistance anxiouse à de profondes perturbations et réponde, sans la refléter en rien, à l'attente de catastrophes. » Et Valéry ajoute : « Sur ces questions, toute la critique littéraire me semble à réformer. Telle qu'on la pratique ordinairement, l'opération de remonter des œuvres à leurs auteurs, est illusoire... » Ainsi il était illusoire de croire que la sérénité des œuvres de Vermeer correspondait à une sérénité de l'âme de l'artiste et de sa vie — elles ont été conçues dans l'inquiétude.

fois achevé, M. J. Q. VAN REGTEREN ALTENA a aimablement attiré notre attention sur son article *Rembrandt's way to Emmaus* paru dans *Kunstmuseets Arsskrift*, 1948-1949, Copenhague (1949), pp. 1 ss. VAN REGTEREN y parle des certain pictures hollandais du xvii^e siècle et en donne une interprétation similaire à la nôtre (sans mentionner, cependant, l'Atelier de Vermeer). Le motif du rideau apparaît aux Pays-Bas, selon VAN REGTEREN, pour la première fois chez Rembrandt, qui aurait été inspiré par la xylographie représentant *Saint Jérôme*, de Dürer.

17. Concernant la lumière comme attribut de la Peinture, voir TOLNAY, "Gazette des Beaux-Arts", 1949, p. 30, note 19. Dans ce symbolisme enveloppé d'apparences naturalistes, comme aussi dans la conception du monde « en nature morte », l'art de Vermeer est profondément apparenté à celui de Jean Van Eyck, la différence résidant seulement dans la disparition, chez Vermeer, du sentiment religieux et hiératique.

18. P. VALÉRY, *Lettres à Quelques-uns*, Paris, 1952, p. 178; lettre adressée à Georges Duhamel en 1929.

On pourrait se demander enfin si le symbolisme de l'*Atelier* nous donne la clef pour interpréter l'éénigme de l'art de Vermeer. Si tout un groupe de tableaux, ceux de la maturité, sont susceptibles d'une explication analogue, il est d'autres œuvres de Vermeer, comme la *Laitière*, à Amsterdam, la *Jeune Fille au turban*, à La Haye, la *Dentellière* du Louvre, les deux *Paysages de Delft*, où l'on ne décèle aucun symbolisme, mais uniquement le bonheur à éterniser l'éphémère, le scintillement du soleil sur les matières et les couleurs précieuses. Ces tableaux sont antérieurs à ceux où le symbolisme apparaît, et montrent que la réflexion sur le mirage de la réalité était un second stade, qui venait après la jouissance naïve. Dans une troisième phase de son développement, le sens allégorique devient trop explicite, et en même temps la peinture de Vermeer devient froide, les tons noirs prennent la place des valeurs ensolillées et dans la technique même, on voit qu'il a perdu la joie de la création, — il devient un virtuoso. Ce sont les œuvres exécutées dans les dernières années, quand il vivait dans la misère, et elles nous révèlent la fin de cette courte vie : le peintre, écrasé par les soucis, est devenu incapable d'évoquer sur la toile son rêve de bonheur¹⁹.

CHARLES DE TOLNAY.

19. Notre article une fois achevé, nous avons pu lire l'article de SEDLMAYR, *Der Ruhm der Malkunst*, dans "Festschrift für H. Jantzen", Berlin, 1951, pp. 169 ss. Dans la note 2 de cet article notre interprétation ("Gazette des Beaux-Arts", 1949, pp. 26 ss.) des *Hilanderas*, comme une allégorie des *Artes majores et Artes minores*, est attribué par erreur à notre ami ANGULO.

— NOTES ON DRAWINGS —



A MICHELANGELO DRAWING
USED BY
MAERTEN HEEMSKERCK

HERE has been in the Cathedral of Linköping, Ostgotland, Sweden, since 1581, a large altarpiece by Maerten Heemskerck which can be identified as the altarpiece of the Laurentius Church, in Alkmaar, mentioned by Karel van Mander, and lost since the *Bildersturm* of 1566. This painting, the largest of all Dutch Romanist works, is of special interest to us, because all contracts and papers in connection with its origin are preserved, giving us a clear insight into the methods and manners, by which transactions of this kind were negotiated at the time. In this article we are going to deal with a specific formal detail of the great work, concerning a rather surprising connection of Heemskerck's work with that of Michelangelo.

The upper part of the right inner side-wing (fig. 1), is an *Ascension of Christ*, with the kneeling donor, George of Egmont, Bishop of

Utrecht, turned in adoration toward the crucified Christ on the center panel. Rising from a sarcophagus near which stand two angels, Christ, with an ecstatic expression, floats upward, holding the banner of victory. A gigantic soldier, seen from the back, seems to hurl himself against the Savior. Another, left of the sarcophagus, watches the resurrected with the expression of a believer. A third soldier is about to take flight. The whole composition is filled with strong, though somewhat hollow action, and the motion, modeling and expression of the figures are exaggerated in the character of Roman mannerism.

The young Dutchman developed his style in Rome, under the impact of impressions that he was unable to sort out, or even to understand. One can explain the connections with the Roman manner, with Raphael and Giulio

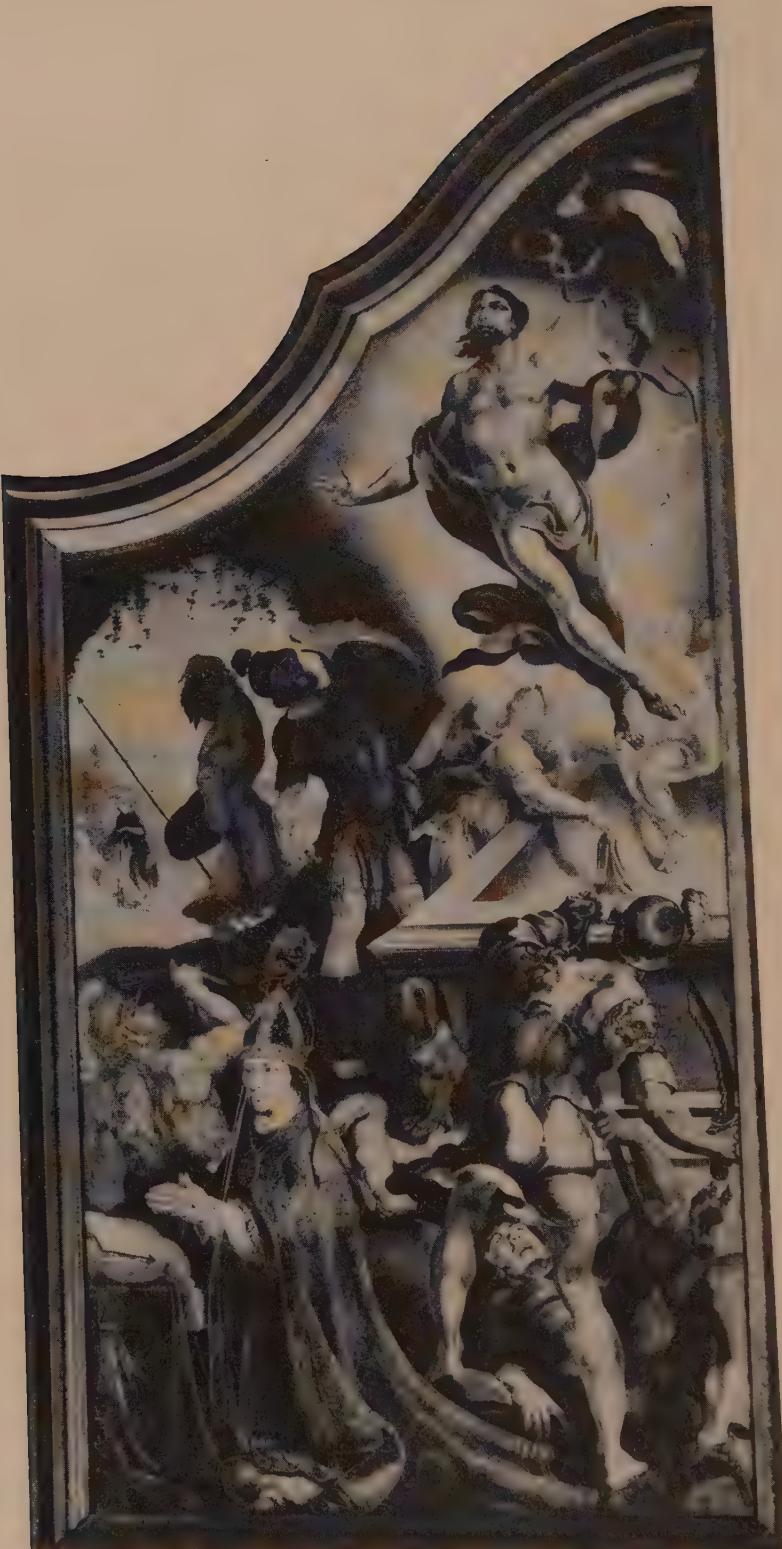


FIG. 1. — MAERTEN HEEMSKERCK. — Wing of the altarpiece of the Laurentius Church in Alkamar.
Cathedral of Linköping, Ostgotland, Sweden.

Romano, and curiously even with artists of an older generation, like Filippino Lippi. But even a greater spirit made itself felt: Michelangelo whose powerful personality no young visiting artist could escape. Anyone who is familiar with the drawings of Michelangelo can easily tell that the figure of the resurrected is an inverted and somehow differently arranged repetition of the corresponding figure in the *Resurrection* by Michelangelo in the British Museum¹.

The Dutch artist retained the floating pose, the slender proportions of the body and the silhouette of the figure, but he spread the arms, which, in Michelangelo's drawing are folded across the chest (fig. 2), as if this motion would help to give the impression of floating. Naturally, some of the details, like hands and legs, are manneristically transformed, and the anatomy of the torso is exaggerated. Strange additions, such as the pennant-like, floating victory banner which Christ swings in his left hand, and the complex drapery around the arms and the lower part of the body may at first prevent us from recognizing the original model. These elements which so largely determine the effect of the figure, and even give us an impression of late Gothic, although in effect they are related to the Quattrocentesque mannerisms of a

1. FREY, *Die Zeichnungen Michelangelo's*, No. 59; ill. TOLNAY, *Michelangelo*, vol. II, fig. 146.



FIG. 2. MICHELANGELO. — Resurrection, drawing.
British Museum, London

Filippino Lippi. It is evident that artists like Filippino met the taste of the Northerners half-way. The foreign painters who came to Rome in the early 1530's regarded these artists as their venerable older contemporaries, and it is understandable that they honored and followed them. The soldier we see standing at the left in front of the sarcophagus can be recognized as a figure from the same drawing by Michelangelo; its position with the upper part of the body bent backward and the head turned up is very peculiar and not to be found elsewhere. Heemskerck painted it in reverse and clad it in the armor of a Roman legionnaire. The head became bearded and is covered by a helmet.

Frey dated this drawing 1534-1538. We know that Maerten van Heemskerck came to Rome during the Summer of 1532 and that he left the eternal city in 1536. Through these facts we establish for Michelangelo's beautiful drawing a more certain date: not later than 1536. This is a small favor Heemskerck did for the Michelangelo research. Popp and Tolnay assumed that the drawing

was made for the Sagrestia Nuova of San Lorenzo, in Florence. It is somewhat surprising that the young Heemskerck had the opportunity to choose a model from among the drawings of the great and undoubtedly very retiring master. There is, however, the possibility that the composition was already well known in Roman artistic circles during Heemskerck's stay, possibly in connection with the commission to Giovanni da Udine to transform Michelangelo's ideas into frescoes, which never came through. (See: Popp.)

Is it possible that there existed a cartoon by Giovanni da Udine? Have the copies of a possible cartoon been circulated among the young painters? That Heemskerck utilized the figure of Christ in reverse is probably due to considerations of a compositional nature since the main figures had to be turned toward the center.

The use of Michelangelo's drawing in a painting by Marco Venusti is of no significance in this connection.

AXEL L. ROMDAHL.

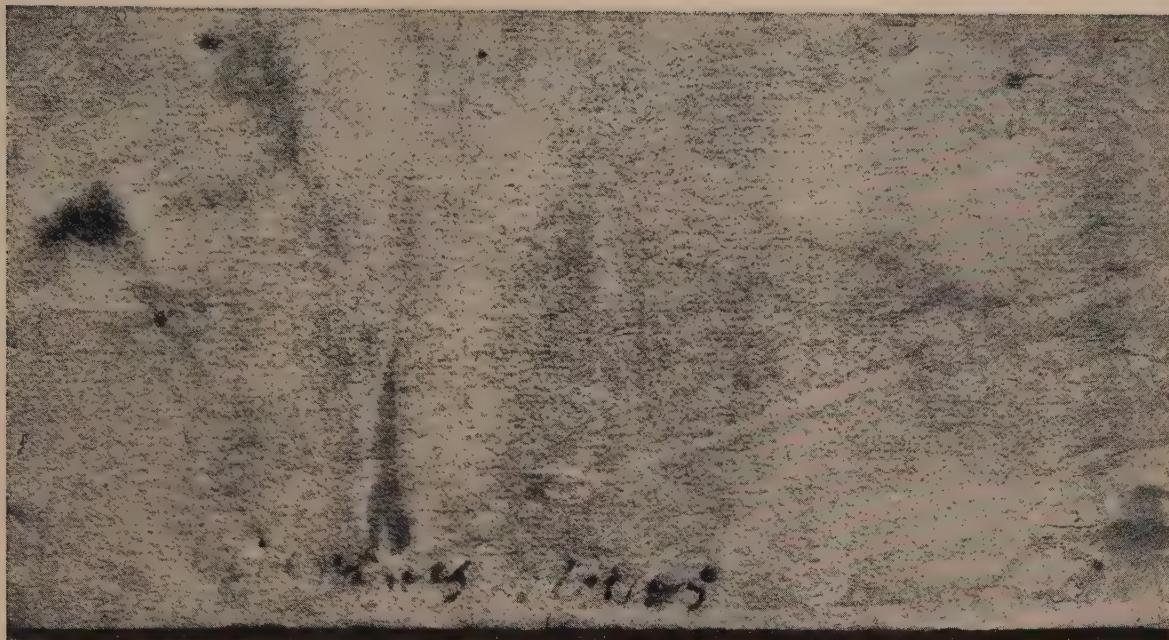


FIG. 1. — LORENZO LOTTO. — Saint Martin, drawing.
S. Schwarz Collection, New York (Detail with the signature).

A SIGNED DRAWING BY LORENZO LOTTO

IN their introduction to the catalogue of Lotto's drawings, H. and E. Tietze¹ point out that the few specimens which have survived, are hardly sufficient to enrich our conception of the versatile and productive painter. Only sixteen out of the twenty-four numbers of the catalogue may be claimed as authentic works. Half a dozen are of special documentary value, as they may be connected with existing paintings of the master. The loss of drawings is all the more to be regretted, as we know from Lotto's diary that he was

fond of drawing and made use of various techniques². Sketches in oil on paper are mentioned, a watercolor drawing on pink paper, two cartoons in gouache meant to be colored. Mainly studies in chalk have been preserved, the medium so highly esteemed by the Venetians. There is hardly a pen-drawing.

On the jacket of their book H. and E. Tietze reproduce the detail from the *Portrait of a Young Woman*, in the National Gallery, London³, showing a drawing of Lucretia

2. *Le Gallerie Nationali*, Rome, 1894, vol. I, p. 208.

3. Repr. also by Sir KENNETH CLARK, *More Details from the Pictures in the National Gallery* (London, n. d.), pl. 99.

1. HANS TIETZE AND E. TIETZE-CONRAD, *The Drawings of the Venetian Painters in the XV and XVI Centuries*, New York, J. J. Austin, p. 182.



FIG. 2. — LORENZO LOTTO. — Saint Martin, drawing. — S. Schwarz Collection, New York.

which the girl holds in her hand—may be as an allusion to her name. This figure of a nude is given with a fine brush only—a drawing within the picture. The artist purposely placed it on the sheet in a manner which leaves the outlines clear, undisturbed by folds in the paper or foreshortening. No doubt Lotto might have effectively heightened the hasty sketch with white. But this would have accentuated it too much within the whole composition of the picture. Only the hair, the parts above the raised arm, the piece of drapery gathered up by the left hand, have been slightly scratched with the handle of the brush to bring out a few brighter spots.

The drawing of *Saint-Martin* (fig. 2) has been executed in the same way with a fine brush⁴. However here Lotto does not aim at the effects of a draughtsman but at the broad, picturesque strokes of a painter. The columns of the portal of the town are drawn with the help of a ruler on off-white paper. Over these the painter develops the composition *a guazzo in chiaroscuro*⁵ in gray, brown and white. Rusty brown tints enliven the legs of horse and beggar, and the stonework. The drawing is undoubtedly a *cartoncino* destined to be transferred into larger measurements for a cartoon or painting. In the reverse, on the lower margin, we find the following signature in broad pen-strokes: "laurentius lotus" (fig. 1)⁶. It is the Latinised form of the name which so often occurs on Lotto's pictures⁷. A signature in this unassuming manner must be supposed to be from the artist's own hand⁸.

The most famous scene from the life of Saint Martin is the one where the Saint clothes the beggar outside the gates of Amiens by

4. Measurements 31.3, 21.8, 30.8 cm.—S. Schwarz Collection, New York.

5. Cf. J. MEDER, *Die Handzeichnung*, Vienna, 1919, p. 532.

6. The reading is not absolutely certain, as the ink has become blotted at the beginning of the Christian name. The signature might also mean "laventius."

7. Compare A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, IX, 4, pp. 113 ff.

8. The official signatures on the pictures, not written in italics but stylised, do not compare well. Unfortunately, I have not been able to look up signatures on documents or letters. The autograph notes reproduced from the diary (see annotation 2) are similar in character but do not compare well either.

giving him half of his own coat. From the XI Century onward this scene has been represented again and again by sculptors and painters. In Lotto's time artists in Northern Italy and Venice were fond of it. K. Kuenstle⁹ reproduces a painting by Butinone from the Cathedral in Treviso. Here the Saint is caught within the framework of the portal. The beggar leans against the pillars. Later on, on Tintoretto's drawing¹⁰, the Saint is seen riding through the broadly arched gate. There is even room for the prostrated beggar on the ground. Lotto, however, shows the Renaissance portal set diagonically against the group which occupies the front of the composition. Tintoretto's drawing with the saint on horseback is somewhat similar to Lotto's sketch in attitude and distribution of the figures. It cannot be decided whether there is any direct influence or whether a picture known to both artists and treating the same object, existed in Venice.

Lotto's biographers do not name a painting representing the legend of Saint Martin, nor does the artist's diary give a clue. The *cartoncino* was hardly destined to belong to a series of paintings. It was probably meant for a single votive offering. The feet of horse and beggar do not show on the sketch. They must have appeared to be covered by the frontal space, if the final fresco or painting apparently destined for the upper part of a wall was viewed from below.

The *cartoncino* of Saint Martin can be loosely dated by comparison with the brush drawing of Lucretia on the London picture. They are connected by similarities in style. The light falling on the somewhat heavy heads of Lucretia and the Saint from the same angle gives a resemblance of expression stressed through the contrast of deep shadows. Similar are the clenched fists, the lines of the flowing ends of drapery. Berenson¹¹ dates the Holford Lucretia about 1530. Thus the drawing of Saint Martin also belongs to the period of Lotto's fully developed mastership.

EDMUND SCHILLING.

9. *Ikonographie d. Heiligen*, Freiburg i. B., 1926, p. 440, fig. 209.

10. D. v. HADELN, *Handz. d. G. Tintoretto*, Berlin, 1922, pl. 14.

11. L. Lotto, 1895, p. 239.

BOOKS RECEIVED

ARCHEOLOGY

HELENE J. KANTOR. — *The Aegean and the Orient in the Second Millennium B. C.* — Bloomington, Indiana, The Principia Press, 1947, 11 1/4" × 8 1/2", 108 pp., 26 pls. (*The Archaeological Institute of America, Monograph Number 1*.)

ALAN J. B. WACE. — *Mycenae: An Archaeological History and Guide.* — Princeton, Princeton University Press, 1949, 11 1/4" × 8 3/4", 150 pp., 224 illus. \$15.00.

MARGARET A. MURRAY. — *The Splendor That Was Egypt.* — New York, Philosophical Library, 1949, 9 1/2" × 6 1/2", 354 pp., 43 pls., 3 color-plates, 24 line drawings. \$10.00.

C. DE WIT. — *La Statuaire de Tell El Amarna.* — Antwerp, Standaard-Boekhandel S. A., 1950, 10 1/4" × 7 3/4", 55 pp. 65 illus.

GISELA M. A. RICHTER. — *Archaic Greek Art.* — New York, Oxford University Press, 1949, 10 1/2" × 7 1/4", XXV-226 pp., 337 illus.

PHYLLIS WILLIAMS LEHMANN. — *Statues on Coins (of Southern Italy and Sicily in the Classical Period).* — New York, H. Bittner & Co., 1946, 11 1/4" × 8 3/4", 72 pp., 15 pls.

HETTY GOLDMAN, editor; DOROTHY HANNAH COX, HETTY GOLDMAN, VIRGINIA GRACE, FRANCES FOLLIIN JONES, ANTHONY E. RAUBITSCHEK, contributors. — *Excavations at Gözliü Kule, Tarsus.* — Princeton, Princeton University Press, 1950, 12" × 9", VI-420 pp., 276 pls., 2 vols. \$36.00.

ITALIAN ART AND STUDIES

NOEMI GABRIELLI. — *Le Pitture Romaniche.* — Torino, Società Anonima Tipografico Editrice Torinese, 1944, 13 3/4" × 9 3/4", VIII-95 pp., 190 illus., 4 color-plates (*Repertorio delle cose d'arte del Piemonte*, edited under the direction of VITTORIO VIALE, Vol. I).

OTTO DEMUS. — *The Mosaics of Norman Sicily.* — New York, Philosophical Library, 1950, 10" × 7 1/2", XX-478 pp., 120 pls.

A. E. POPHAM and PHILIP POUNCEY. — *Italian Drawings XIV-XV Centuries (in the Department of Prints and Drawings in the British Museum).* — London, Published by the Trustees of the British Museum, 1950, 10" × 8", 230 pp., 286 pls., 2 vols. £2. 12 s. 6 d.

JEAN ALAZARD. — *The Florentine Portrait* (Translated from the original French, by BARBARA WHELPTON). — London, Nicholson and Watson, 1948, 10 1/2" × 8", 235 pp., 63 illus. 25 s.

ALFRED SCHARF. — *FILIPPINO LIPPI.* — Vienna, Anton Schroll, 1950, 10" × 7 1/4", 58 pp., 143 pls., 4 color-plates.

JEAN ALAZARD. — *PIERO DELLA FRANCESCA.* — Paris, Librairie Plon, 1948, 9" × 7", 60 pp., 30 pls. (*Editions d'Histoire et d'Art*).

LUITPOLD DUSSLER. — *Giovanni Bellini.* — Vienna, Anton Schroll, 1949, 10" × 7 1/4", 104 pp., 170 pls., 3 color-plates.

FERDINAND GREGOROVIUS. — *Lucrezia Borgia.* — New York, Phaidon Publishers, Oxford University Press, distributors, 1948, 7 1/2" × 4 1/2", X-362 pp., 112 illus. \$2.50.

KURT STEINBART. — *Masaccio.* — Vienna, Anton Schroll, 1948, 10" × 7 1/4", 87 pp., 117 pls., 4 color-plates.

SYDNEY J. FREEDBERG. — *Parmigianino, His Works in Painting.* — Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1950, 10 1/4" × 7 3/4", 265 pp., 167 illus.

CHARLES DE TOLNAY. — *Werk und Weltbild des Michelangelo.* — Zurich, Rhein Verlag, 1949, 9" × 6 1/2", 119 pp. (*Albae Vigiliae*, New Series, Vol. VIII.)

FLEMISH AND DUTCH ART AND STUDIES

RUTH MASSEY TOVELL. — *Flemish Artists of the Valois Courts.* — Toronto, University of Toronto Press, 1950, 12 1/2" × 9 1/4", XVIII-157 pp., 49 illus., 10 color-plates. \$11.00.

LEO VAN PUYVELDE. — *The Genius of Flemish Art.* — London, Phaidon Press, 1949, 12" × 9", 29 pp., 14 pls. (*Lecture given at University of London, November 27, 1943*.)

HARRY B. WEHLE and MARGARETTA SALINGER. — *A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German Paintings.* — New York, The Metropolitan Museum of Art, 1947, 9 1/2" × 6 1/2", 243 pp., 176 illus. (*Catalogue of Paintings*, Vol. II.) \$4.50.

EUGÈNE FROMENTIN. — *The Masters of Past Time.* — New York, Phaidon Publishers, Oxford University Press, distributors, 1948, 7 1/2" × 4 1/2", XVI-389 pp., 102 pls. \$2.50.

JACQUES LAVALLEYE. — *Introduction aux études d'archéologie et d'histoire de l'art.* — Tournai, Casterman, 1946, 7 3/4" × 5 1/4", 210 pp. (*Collection Lovanium*.)

Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, publié sous la direction de LEO VAN PUYVELDE. — Bruxelles, Editions de la Connaissance, S. A., 1939, 11" × 8 3/4", 209 pp., 8 pls., 110 illus.

JULIEN VAN HOVE. — *Répertoire des organismes de documentation en Belgique.* — Bruxelles, Editions de la Librairie Encyclopédique, 1947, 7 1/4" × 4 3/4", 333 pp.

C. H. DE JONGE. — *Oud-Nederlandsche Majolica en Delftsch Aardewerk.* — Amsterdam, Scheltema en Holkema's Boekhandel en Uitgevers-Maatschappij, 1947, 10 1/4" × 8", XII-445 pp., 302 illus., 8 color-plates.

A. VAN SCHENDEL. — *Camera Studies of Dutch Master-Paintings.* — Amsterdam, J. M. Meulenhoff, 1949, 12 3/4" × 10", XXII pp., 152 illus.

JAKOB ROSENBERG. — *Rembrandt.* — Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1948, 10" × 7 1/4", 263 pp., 281 pls., 2 vols.

FRENCH ART

PAUL WESCHER. — *Jean Fouquet and His Time* (Translated by EVELINE WINKWORTH). — New York, Reynal & Hitchcock, 1947, 10 3/4" × 8 1/4", 116 pp., 89 ills., 5 color-plates.

WALTER FRIEDLAENDER, editor, in collaboration with ANTHONY BLUNT and RUDOLF WITTKOWER. — *The Drawings of Nicolas Poussin, Catalogue Raisonné, Part 2: History, Romance, Allegories*. — London, The Warburg Institute, University of London, 1949, 11 3/4" × 9 1/2", 27 pp., 4 ills., 46 pls. (*Studies of the Warburg Institute*, edited by F. SAXL, Vol. V, 2).

EDMOND and JULES DE GONCOURT. — *French XVIII Century Painters*. — New York, Phaidon Publishers, Oxford University Press, distributors, 1948, 7 1/2" × 4 1/2", XIII-312 pp., 96 pls., 4 color-plates. \$2.50.

DANISH ART AND STUDIES

M. MACKEPRANG. — *Jydske Granitportaler*. — Copenhagen, Andr. Fred. Host & Sons, 1948, 12 3/4" × 10 1/4", 367 pp., 336 ills.

SIGRID FLAMAND CHRISTENSEN. — *Kongedragterne paa Rosenborg*. — Copenhagen, I kommission Hos Ejnar Munksgaard, 1940, 12" × 8 1/2", 280 pp., 96 ills., 98 pls., 2 vols.

C. L. DAVIDS. — *Samling*. — Copenhagen, 1948, 13" × 9 1/4", 265 pp., 156 ills. (*Nogle Studier*).

M. MACKEPRANG and SIGRID FLAMAND CHRISTENSEN. — *Kronborgtæpeterne*. — Copenhagen, Andr. Fred. Host & Sons, 1950, 15 1/2" × 11 1/2", 107 pp., 161 ills., 17 pls., 2 color-plates.

AMERICAN ART AND STUDIES

EDGAR P. RICHARDSON. — *American Romantic Painting*. — New York, E. Weyhe, 1944, 12 1/4" × 9 1/4", 50 pp., 236 ills.

JAMES THOMAS FLEXNER. — *First Flowers of Our Wilderness*. — Boston, Houghton Mifflin Co., 1947, 9 1/2" × 6 1/2", 368 pp., 223 ills., 8 color-plates.

ANNA WELLS RUTLEDGE. — *Artists in the Life of Charleston*. — Philadelphia, American Philosophical Society, 1949, 11 3/4" × 9 1/4", pp. 101-260, 47 ills. (*Transactions of the American Philosophical Society*, Vol. 39, Part. 2).

JAMES THOMAS FLEXNER. — *A Short History of American Painting*. — Boston, Houghton Mifflin Co., 1950, 6 1/2" × 4 1/2", 118 pp., 48 ills., 4 color-plates.

LURA WOODSIDE WATKINS. — *Early New England Potters and Their Wares*. — Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1950, 10 1/4" × 7 3/4", 291 pp., 146 ills., 1 color-plate.

ELIZABETH McCUSAULD. — *George Inness*. — New York, American Artists Group, Inc., 1946, 11" × 8", XVI-87 pp., 48 ills. \$3.00.

ROBERT G. MCINTYRE. — *Martin Johnson Heade*. — New York, Pantheon Press, 1948, 11 1/4" × 8 3/4", 71 pp., 24 pls.

EMERSON TUTTLE. — *Fifty Prints, with an Introduction*, by CHAUNCEY BREWSTER TINKER, and *A Critique* by LEWIS E. YORK. — New Haven, Yale University Press, 1948, 11 1/4" × 8 3/4", n.p., 50 pls.

EMILE SCHAUB-KOCH. — *L'Œuvre d'Anna Hyatt Huntington*. — Paris, Editions Messein, 1949, 10" × 6 1/2", 396 pp., 142 pls.

HENRY WILDER FOOTE. — *John Smibert, Painter*. — Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1950, 9 1/2" × 6 1/2", 292 pp., 10 pls.

MEXICAN ART AND STUDIES

ELIZABETH WILDER WEISMANN. — *Mexico in Sculpture, 1521-1821*. — Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1950, 10 1/4" × 7 3/4", 224 pp., 167 ills. \$7.50.

ALSATIAN ART AND STUDIES

TROIS SIÈCLES D'ART ALSACIEN. — Strasbourg, l'Imprimerie Strasbourgeoise, 1948, 10 1/4" × 7 1/2", XVIII-210 pp., 63 ills.

GENERAL

E. BALDWIN SMITH. — *The Dome (A Study in the History of Ideas)*. — Princeton, Princeton University Press, 1950, 12" × 9", X-164 pp., 228 ills. (*Princeton Monographs in Art and Archaeology, Number 25*) \$7.50.

GUY DE TERVARENT. — *Les énigmes de l'art, l'héritage antique*. — Paris, Les Editions d'Art et d'Histoire, 1946, 11" × 8 3/4", 75 pp., 45 ills.

JANOS SCHOLZ, editor, E. HYATT MAYOR, *Introduction*. — *Baroque and Romantic Stage Design*. — New York, H. Bittner & Company, 1950, 11 1/4" × 8 3/4", XIII-24 pp., 122 ills. \$10.00.

HERBERT READ. — *Art and Society*. — New York, Pantheon Books Inc., 1945, 8 3/4" × 5 3/4", XV-152 pp., 66 pls. \$3.50.

JOSEPH GANTNER. — *Schönheit und Grenzen der Klassischen Form*. — Vienna, Anton Schroll & Co., 1949, 8 1/2" × 5 1/4", 144 pp.

ARTHUR POPE. — *The Language of Drawing and Painting*. — Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1949, 9 1/2" × 6 1/2", IX-162 pp., 71 pls., 73 figs. \$5.00.

PAUL CLAUDEL. — *The Eye Listens* (Translated from the original French by ELSIE PELL). — New York, Philosophical Library, 1950, 8 3/4" × 5 1/2", IX-293 pp., 10 pls. \$5.00.

KATHERINE S. DREIER, JAMES J. SWEENEY, NAUM GABO. — *Three Lectures on Modern Art*, foreword by CHARLES SAWYER. — New York, Philosophical Library, 1949, 8 3/4" × 5 3/4", X-91 pp., 19 pls. \$3.75.

THE "TREASURE" OF TIVISA

Tivisa is a small town on the banks of the Ebro, near its mouth—part of the region inhabited during the Roman conquest of Spain (III and II Centuries B. C.) by the Ilergetes. In this place on three occasions in the last few years there have been discovered by chance, a group of objects consisting of coins, golden earrings, silver necklaces, pateras and vases, also of silver, of great importance in the study of Spanish antiquities before that era. The most important of these discoveries was the third and last—that which took place in 1927. Since 1941, its objects can be found in the Museo Arqueológico of Barcelona. (The first discovery, that of 1912, was published by Bosch Gimpera while the coins were studied by Gómez-Moreno and other items by J. de C. Serra Ráfols¹.)

The three discoveries were made in the same place, but not exactly in the same spot. They are then unconnected, but let us add that the three are related by the unity of the place as well as by being contemporaneous.

Although we do not plan to concern ourselves here with the coins which appeared in the first two discoveries it is pertinent to say now that they offer a chronology which has its earliest start in the last years of the III Century and the first years of the II Century; that is to say, up to the year 200 B. C.².

The third and last of the discoveries of Tivisa, the most important of all, as we have said, and the reason for this article, consists of: four pateras of silver (fig. 9 to 14), ten silver vases (fig. 3 to 6) as well as fragments of others, two bracelets, also silver

(fig. 1 and 2) and, finally, a small ceramic vase (fig. 8). These we are going to discuss here.

The serpentine-form bracelet, of silver (fig. 1) appears as a ribbon of silver, flat on the inside and slightly convex on the outside. It is twisted, forming fifteen spirals, and both extremities terminate in the head of a serpent, very much schematized. Its kinship with the bracelets of Cheste, near Valencia (discovered in 1864 and of which the present location is not known³) is evident. Another Spanish serpentine-form bracelet is that of Santisteban del Puerto (Jaén⁴), but it appears to be of somewhat later date.

On account of the other accompanying discoveries, the bracelet of Tivisa can also be dated in the III Century. In support of this, there is the date of the bracelets of Cheste which, to judge by the coins which appeared with them, must have been buried during the second Punic War, that is, at the end of the III Century. In spite of its barbaric appearance, the bracelet of Tivisa, like the ones of Cheste, could be more than a native imitation of works imported from Sicily or from Italy where—particularly in Sicily—enough similar examples at times as barbaric as the Spanish are known. (We know two from the Gallic necropolis of Montefortino, Northern Italy, datable in the IV and III Centuries; that of Morgantino, near Catana, Sicily, in the Museum of Geneva, about 1175; the discovery in a Greek tomb close to the ancient Leontinoi, Sicily; the two of the necropolis of Gela, Sicily, one of gold and the other of silver,

discovered with coins of the second half of the IV Century; add to these the fragments of Selinous, also in Sicily, the three, much more barbaric, of bronze, discovered in Matera, in the South of Italy, and the two bracelets which came from Pompeii⁵.) Almost all of these have flat surfaces like ribbons and are of silver, that is to say, identical in this respect with those of Cheste, Santisteban and Tivisa. Only one, that of Catania, in the Museum of Geneva, has rounded surfaces.

The silver choker (fig. 2) is not a bracelet as its first publisher said, but a tight necklace formed by three thick threads of silver, which become more and more slender toward the extremities. The three are interlaced in a spiral. It is worn around the neck by buttoning the two ends, which now are missing. The type is current in the South and East of the Peninsula, but we shall refrain from commenting and giving bibliography on the piece as it would occupy a disproportionate space. It is enough to know that such pieces appear in almost all of the "treasures" of the preceding era discovered in this region.

A kylix of silver (fig. 3), formed by a hemispheric bowl placed on a short and bulky foot, has two handles which are turned back toward the rim and are soldered to the hemispheric body by two lance-shaped additions decorated by a circle and double row of square points made by punching. The hemispheric bowl has no decorations and is a separate piece, soldered to the base. The latter is decorated by a cord, on

top of which is placed a group of tongue-shapes in the manner of inverted ovals. In the lower border, there is a broad fringe decorated with joined spirals. The base measures 7 centimeters.

The form of the hemispheric bowl above the short foot is not rare in Iberian metal work. Three times it appeared in the "treasure" of Santisteban del Puerto (Jaén), together with a serpentine-form bracelet like that of figure 1, but these bowls did not have a handle like that of Tivisa, which appears to be an indigenous imitation of Hellenistic pieces.

There are also six examples of a smooth silver vase with bell-shaped body and a fragment, which show a cord in the neck as the only decoration. They have a variable height of around six or seven centimeters. The type is very current in Iberian ceramics. A similar example appears in silver in the treasure of Los Almadenes (Pozoblanco, Córdoba⁷), which, by the coins which appeared with it, preferably dated in the year 45 B. C., and it is to be noted in those not only of Pozoblanco, but of Salvacafiete (Cuenca⁸) and Chão de Lamas (Portugal⁹). In Pozoblanco as in Salvacafiete, there also appear some chokers similar to the above studied one (fig. 2).

Other silver vases are similar to the preceding one in form, but with profuse decoration (fig. 5 and 6). Of the three of this type, we are reproducing two, as the other one is almost identical with one of them (fig. 5). The last is the best preserved and offers the special feature of having on its base the Iberian inscription of figure 7 which, transcribed, says: *bateire baicar sugin baicar*, but the meaning of which we do not know¹⁰. The signs are those of the alphabet called "Levantino" (eastern), that is to say, it corresponds to the zone where it was discovered.

The form is approximately the same as that of those preceding: the upper half bell-shaped, and the lower half hemispheric, with a small foot for the base. On the bell-shaped part the decoration, beaten, consists of a row of spirals which run in the same direction, further down a ribbon, still lower braided hair between two smalls ribbons. In the lower hemisphere there is a plant-like design, schematized, in which acorns are placed alternately, one time toward the top and the next time toward the bottom.

The other vase (fig. 6) is heavier in form, with row of dots at the neck, another of "lines and dots" between the neck and the bottom, and finally flat festoons on the lower part.

The piece described belongs to indigenous works imitating, though from rather far off Hellenistic examples¹¹. Its date is probably that of the group of discoveries which appear to be not later than around the year 200 B. C. This is not to say that these types do not continue in use in later times.

The small ceramic vase with handle (fig. 8) measures some 6 centimeters in height. It is of the type current on the Eastern coast. We reproduce it to complete the information and because it is evidently the same form we will see later in the hands of one of the winged figures on the "phiale" which is decorated with scenes of religious context (fig. 13).

The silver "phiale" with circles and fishes (fig. 9) has 12.5 centimeters in diameter. Around one umbo smooth, but projecting from the bottom, is a motif of spiral-shaped circles, wide and a bit schematized; it imitates, with certain unskillfulness and in a routine way, the classic theme of such vitality. On the border of the outside edge are two plant-like motifs of leaves and shoots, also very schematized and derived from classic themes. (Serra Ráfols interprets them, I do not know with what reason, as polypus¹².) They are placed on the extreme of a diameter, dividing the outside surface of the "phiale" into two equal parts. It would be logical for each half to repeat identically the motifs which fill up the surface—fish well delineated, with their eyes, head, fins and scales—but the truth is that the artist has placed them asymmetrically, engraving a single fish in one of the halves and two in the other. The three fishes face in the same direction.

It imitates classic pieces, of which we have frequent ceramic examples in Southern Italian pottery. The technique is engraving with a burin and polychroming of the ornamental motifs, attained by the application of sheets of gold, with which the drawing on white background is made to detach itself from the silver.

The art is poor and probably of a native workshop, an imitation of similar South Italian-Greek pieces. It is probably dated in the IV or III Century.

The "phiale" with the "emblem" in the form of the head of a wolf seen

from the front (fig. 10) has a diameter of 15.6 centimeters. Of silver and plain, except the umbo or "emblem", which is worked in coarse relief without forming a separate part, that is to say, in the same metal as the rest of the patera. From the central round surrounded by a funiform decoration, projects the head of a wolf, with the ears erect, the mouth open showing the teeth, all work of a schematized and geometricized type. The hair of the head surrounds the face of the animal in a radial way. Its work is also geometricized and barbaric. Further down, follow funiform circles and, between these and the exterior circle of the umbo, a radial motif formed by a ball and a cone which, in the upper part, lose their radial form in order to adapt to the silhouette of the head.

The art is very primitive and, without doubt, indigenous. The indigenous ancestry is demonstrated by its similarity of conception with another "phiale" (fig. 12) and that of Santisteban del Puerto¹³. Both are adorned with the head of a wolf in high relief.

The piece by itself does not permit one to arrive at a definite date, but it must be, like its companions of Tivisa, a work of the IV or III Century.

The silver "phiale" of Greek origin (fig. 11) measures 15.7 centimeters in diameter. Around the umbo which forms a convex tondo, there is a double row of pearls between which unfolds a motif very frequent in Greek decoration—the alternation of open palm leaves and lotus flowers, united by a simple circle. The remainder of the inside surface of silver is taken up with a continuous scene in which one sees a race between three chariots, each drawn by four horses; the chariots are manned by two persons the main driver being naked and without armor, and grasping in his right hand a staff crowned by an extended eagle. Actually, only one of the chariots has completely preserved its crew; the other still shows the *auriga* (charioteer) and part of his companion, while the only indications left of the third chariot are the heads of the four horses, but it can be surmised that it also was manned by two figures. An eagle flies behind one of the scepters.

The art of this relief is very careless. It conserves, notwithstanding, above all in the heads of the horses and in their general silhouettes as

well as in their positions, features of the purest classic inheritance and brings to mind riders of the Greek V Century as well as the Syracusean coins; but that does not compensate for its low artistic quality. The human figures which are preserved are even more weak and awkward. All these show a work which, notwithstanding its Greek origin and taste, would have to be attributed to a provincial workshop which could have been in some part of the Western Greek world. (Sicily, the South of Italy, Provence, and includes the same Greek-Spanish colony of Emporion.)

There are, in Provence, two more eloquent parallels. I refer to the two "phiales" which come from Eze (Maritime Alps), where they were discovered in 1870, and which are now in the British Museum¹⁴. Those of Provence, as well as that of Tivisa, follow the very fine models, of which we know at least one, found not long ago in the South of Bulgaria and datable around 400 or a little before¹⁵.

The same is the case with the ceramic "phiale" which comes from Orvieto and was kept at the Museum of Berlin before the exchange with other objects of the Scheurleer Collection of the Hague, where it is to be found today¹⁶. Its dating appears to correspond to the second half of the III Century and it is a ceramic piece of campanian pottery. The Metropolitan Museum possesses another very similar, which is dated at the end of the V Century¹⁷. At the suggestion of Miss Gisela M. A. Richter, I submitted the piece from Tivisa to an analysis in order to clarify the problem of its technique. Miss Richter doubted, with reason, that the patera of Tivisa had been worked by the process of beating out the design. The opinion of a technical expert of Barcelona clarified the problem. According to him, and Miss Richter is in agreement with his statement, the process was neither beating nor molding, but one which consists in applying a leaf of silver, of gold or of another metal on a mold in negative and, with a punch or spatula, compressing the leaf on the negative mold. This technique can be clearly appreciated in the object thus made. The process permits making a negative mold from an original, and its unlimited reproduction in relief (positive) which is, perhaps, the case with some of the pieces cited. (In the case of the patera of Tivisa, one notes

that the deepest parts are more brightly marked than those of the relief above, because they correspond, in the negative, to the high parts of the relief to which the sheet of metal reaches with little force, while, in the bottom of the relief, the surfaces appear rounded and not very clear. The process permits the "falsification" in series, producing objects which are all apparently distinct, as the differences of the modeling depend on the greater or lesser pressure exercised with the handle or spatula, and on the hand and dexterity of the operator¹⁸.)

The date assignable to the "phiale" of Tivisa cannot be later than the year 200, a little more or less, because the coins and the group of simultaneous discoveries, as well as the historical circumstances under which they were buried, would not permit bringing the date beyond that mentioned. It could be, notwithstanding, somewhat earlier; I am inclined to believe in the date of the III Century, like the similar pieces of Provence, but look forward with interest to the result of the study which Miss Richter is preparing on these pieces which are so closely related.

With respect to the place of its fabrication, I believe it is not unlikely to suppose it to be—in view of the simplicity of its technique—Emporion or any one of the Greek colonies in the South of France or the rest of Spain¹⁹.

The silver "phiale" with representations of religious subjects (fig. 12 to 14) is without doubt the most outstanding of all the discoveries at Tivisa and a graphic document of the greatest importance in its class among all those known of ancient Spain. It opens up horizons completely new and unsuspected with regard to the beliefs and cults of the Iberians in the IV and III Centuries B. C., dates which appear to correspond to it, as we shall later show. Neither the texts nor the epigraphy, nor the ceramic painting have offered up to now, and for these purposes, a document of so much importance.

It is a "phiale" 17 centimeters in diameter. From the center projects a great umbo, a type of "emblem" with, in heavy relief, the head of a wolf with open jaws show his double row of teeth, a wrinkled face, concave eyes and small ears. It presents a certain expression of caricature because it tries to be terrorizing. The "emblem" is worked as a separate

piece, later soldered to the walls of the goblet. Between the umbo and the above-mentioned wall runs a circular cord with a decoration of "two dots and a line." The inside of the patera forms a broad circular band, completely decorated with scenes of the greatest interest which, we will later treat in detail. Its outside border is decorated with a fringe of bands or spirals in a continuous direction. The scenes are engraved with burin, applying thin sheets of gold on the figures, by which means there was obtained a difference between them and the bottom; thus, in addition to making clearer what is seen, the silhouettes contribute to giving richness and color to the patera. For the robes of people and the hair of animals, a light striation in zig zags is used, now continuous and now forming a herring-bone design. A more realistic interpretation holds the indications of the feathers of the wings, the tails of the animals, and the coarse hair of the supposed lynxes or mountain cats as well as the treatment of the hair on the human figures have a more realistic appearance. The drawing is in the highest degree childish, with primitive touches in the foreshortening and perspective. The composition is equally primitive and ingenuous, with superposition of figures and a clear *horror vacui*. All of the figures, except the crouching one are strictly profile views. The errors of proportion are apparent in all of them.

On the reverse, one sees the inscription of figure 15, which gives the following legend "*boutintibas sani girsto urcetices*," whose meaning we do not know, as is usual in the Iberian, for though the writing is legible the language is still unintelligible, except for certain words. It is written in an alphabet of the type called "Levantino," that is to say that which corresponds to the region from which comes the "phiale" to which we are referring²⁰.

Its state of preservation is completely satisfactory, except for the loss of two very small pieces which affect the figure of the centaur but which, in reality, do not excessively damage it.

The great interest of the "phiale" is found, naturally, in the scenes represented on its inside walls, all around the "emblem." In the study of it, we will proceed methodically, first to describe them, later to interpret them as a group and, following that, to investigate the artistic connections of

its figures and representations, the influences manifest in them, and finally, the date assignable to the piece.

In our description, we shall proceed group by group.

Group **a** appears to be the main one; it consists of two figures: one, probably masculine, seated on a throne with a high back, presented in profile but with the shoulders turned toward the front. The figure wears a robe, now destroyed, but the breast appears bare. He has his feet on a footstool; one of his arms, the left, leans on that of the chair; the other is extended as though showing in his fingers a round object. In front of this figure can be seen another smaller one, nude, with a short cloth around the hips. The latter personage faces the main figure with the arms raised high as if about to receive the round object which the seated figure shows in his right hand. This second figure is also in profile and with the legs slightly bent, as if beginning a genuflexion or bow before the seated figure. There is evidently, a direct relation between them. It probably represents a deity and a worshiper who appears to be receiving something from the enthroned divinity, before whom the suppliant appears, in size, proportionally much smaller. Above the figure of the worshiper there is a quadruped which appears to be a wild boar, but we do not see clearly the relation it could have with them.

Group **b** includes a human figure, crouching, viewed from. It appears dressed with a kind of chiton or tunic, but the legs, arms and feet are bare. The elbows are leaning on the knees and the hands are on the temples. Below the figure's feet, another wild boar; on the right side, another facing in the same direction, which probably corresponds with that cited before in scene **a**. The three encircle the seated figure, evidently placed symmetrically around it. They were probably conceived as a whole.

Group **c** presents a horseman on a galloping horse. The horseman, who seems to form a whole with the horse, raises in his right hand a lance, and in the left a shield of lenticular form, with the borders and the center ornamented with zig zag motifs. It appears that there is a certain relationship between this and the following scene.

Group **d** is made of a big bull (or wild boar?) being attacked by a lion who voraciously bites the back of the

supposed bull. The rider of the preceding group could be connected with the bull, if one assumed that he is going to lance the lion in defense of the bull. On the erect tail of the bull is portrayed a feline (it might be a lynx, a mountain cat or a panther), seemingly on a floor. Nor do we see clearly what relation there could have been between this animal and the preceding scene.

In Group **e**, winged male genie, dressed in a short chiton or tunic, appears to hold, in his left hand, a kind of candelabra, while he moves the right hand to the upper part of it. The candelabra probably rests on three feet (only two can be seen); from its center shaft appear four arms on two levels. On the prolongation of one of the upper ones, reposes a bird which appears to be an eagle.

Group **f** shows another kind of winged creature, similar to the preceding one, except dressed in a longer chiton, about to perform the sacrifice of a lamb (?). With his left hand he holds the face of the animal; in the right, he has a sharp knife. The lamb is thrown on the ground with the head forcibly turned back by the hand of the sacrificer. The group is completed by a winged figure which looks on at the sacrifice. This person is covered only by a cloth which falls over the hips and is held down by a belt. It appears as if he offers to the sacrificing genie a jar (fig. 8) out of which comes a plant with leaves; in the other hand, he grasps a similar shoot, but with fewer leaves.

Group **g** represents a centaur whose waist, trunk and head alone are human; the rest is in the form of a horse. In his hands, he must have held a plant whose branches and leaves can be perceived. As it is back-to-back with the preceding scene, it is to be deduced that it has no immediate relation with it. Above the centaur there is a feline like that of scene **d**. Below, and between the feet of the horse, a wild boar like those of scene **b**.

Let us now attempt an interpretation of the just described piece.

Two fundamental problems can be found in this strange patera: the interpretation of the scenes, that is to say the familiar meaning which pertains to the whole composition; and the origin or derivation of the iconographical themes of which the artist took advantage in order to give form to the idea which he wished to express.

On the problem of the internal meaning of the scenes, little can be said which would not mean venturing into a sea of hypotheses. Singly, it appears easy to interpret some of them, like that of the lion and the bull, that of the sacrifice of the lamb, perhaps also that of the seated figure and the worshiper; but we do not know what importance to give to the other groups. How can one figure out the reason for the presence of the horseman, the centaur, the angel with the supposed candelabra and the eagle, the crouching figure surrounded by wild boars? What meaning have these animals which we have called lynxes or mountain cats?

Our knowledge is even smaller with regard to the total significance of the composition. Evidently, the scenes in the group, taken together, should be a part of a more inclusive idea which joins them in a logical association. This association, this unity, we have not imagined. What can be said is that, without doubt, it deals with purely religious or mythological concepts which are graphic transcriptions of ideas or religious beliefs, perhaps also supernatural. According to my understanding, there must be an intimate relationship between the wolf represented on the umbo of the patera and the other figures. But we cannot go so far as to see the how and the why. Then too, we are ignorant of the significance of the inscription (fig. 15) in which, there might perhaps be something which could have helped us to offer a reasonable hypothesis.

On the other hand, one thing of fundamental interest stands out: that the scenes represented follow indigenous Iberian beliefs, since the inscription is written in its alphabet. That, united with the classic ancestry of some of the figures, which we will demonstrate later, clarify at least some historical-cultural aspects of great importance.

This brief attempt at interpretation brings us now to the study of the problem of artistic connections.

Actually, the figure of the centaur is more than eloquent proof that, at least in the religious ideas, in mythology in the magic of the Iberians, there were elements of classic origin, be they direct or indirect. (This is not the time to explain the problem of the development of the theme of the centaur in the far west by Etruscans and Iberians, but let it be known that

one of the more ancient Greek bronzes discovered in Spain is precisely a centaur²¹.) Also deriving from the classic world is the motif of enormous vitality in the history of art—that of the lion devouring the bull, which carries us in origin, East to Mesopotamia and Anatolia, but which prevails in the Cretan-Mycenean, archaic Greek, Persian, Etruscan and Roman art, and moves later to Oriental currents like the Arab, and then to the Occidental art of the Middle Ages. The idea behind the representation of the struggle of these two elemental powers is that of good and evil, an idea which one sees acknowledged when, in place of the bull—apparently that which occurs with frequency—one sees a deer, a sheep or other animal weaker than the bull. It also lends to these representations a funereal character, in a certain way eschatological.

It would be fruitless to discuss here the historical and archeological considerations on the theme, but we do have to underline its frequency in those cultures more related to the Iberian—Greek, Etruscan and Roman—which is definitely that which now concerns us. (In the monumental Greek sculpture—and supposedly also in the lesser manifestations—we see it for example in the East pediment of the Temple of Apollo at Delphi, from the end of the VI Century; in the remains of a loftily conceived pediment derived from the Athens Acropolis, a little before, etc. In reference to the Etruscan, it is found in the bronze chariot of Monteleone de Spoleto, from the middle of the VI Century; in two of the bronze tripods of Vulci, one in the Museo Gregoriano and the other in the Antiquarium of Berlin, also from around the middle of the VI Century. More modern, and in sarcophagi, consequently with a funereal and probably also apotropaic value it appears in two Tarquinian boxes, one at the Museum of Florence and the other at the Glyptotheca of Copenhagen both from IV-III Centuries. In the Roman art, it is very frequent in the provinces. In Baetica it has appeared more than once. We wish to mention the examples belonging to the Museum of Jerez, originated in the Asta Regia; that of the Museo de Bellas Artes of Seville, derived from Carija; that Museum of Coimbra, discovered in the ruins of Conimbriga; that of the Museum of Merida, of which the lower part is missing. Here also they

have a funereal and apotropaic character. Outside of Spain, we should mention those of Aquileia, Munich, those of Gaul, and Brittany. As an example of the Lower Empire, we have in Spain the recent discovery of a plaque of worked plaster with the relief of a lion devouring a bull, which belongs to the gypsum decoration of a Roman recently excavated villa, near Villajoyosa (Alicante) and datable around the IV Century, now at the Museum of Alicante²².)

The same classical world brought us the figures of winged angels, imitations of the eros or cupids so frequent in Greece at the end of the IV Century, in Etruria and, above all, in the Greek dominions. Crouching figures, seen from the front, are rare in Greek ceramics and in Etruscan art, but they do exist. (*Gorgo*, of the cart of Castel S. Mariano, in the Museum of Munich, lampadarium of Cortona, *Op. cit.*, the bronze colander of Todi, etc.²³.) However, these examples have nothing in common with the figure on our patera. We mention this in order to show that such a posture, though very rare, is not unheard of in the Mediterranean world.

The theme of the figure seated on a throne with the feet on a footstool, giving or receiving something from a worshiper of smaller size, is frequent in Greek art, both continental and Mikrasia²⁴, but we can hardly believe that these antecedents are necessary in order to explain the scene on the patera of Tivisa, since it is so simple and natural in any religion that it could come into existence spontaneously without a forced origin. In the Iberian, remember the painting in a cist of the Necropolis of Galera (Granada), datable in the IV-III Centuries and related to the campanian paintings²⁵.

As to the warrior on the horse, its closest ancestry is without doubt, the indigenous Iberian, in whose art we have a great number of almost identical figures in small bronzes, in relief or in painting on ceramics²⁶.

Let us conclude, insofar as the separate themes of the patera of Tivisa are concerned, by stating that the animals represented on it—except for the lion, which is a symbolic animal taken from other cultures—all (the wild boars, the lynxes, the eagle, the bull, the lamb) belong to the Iberian fauna.

In the scenes on the patera of Tivisa

then, we have evidence of a development originating in the eastern part of the Mediterranean which mixes with influences which we have to consider as Iberian, inasmuch as we cannot ascribe them to any other Mediterranean cultural complex, not even to the Punic, through which religious ideas also reached Spain. (Recall the winged figures of Tanit on the Iberian vase of Elche²⁷.) In this sense, the horseman must be Iberian, as must also be the vase which one of the winged figures (that with the two branches) holds in his right hand. (Let us make use of the testimony of the ceramic vase discovered in the same group as this patera, fig. 8, and the great number of those which have appeared in the entire eastern zone²⁸.) The use of this same shaped patera appears conclusively Iberian. We refer, it is clear, to that of the umbo on which is beaten the head of a wolf.

Furthermore, besides the one which we are discussing, there appeared in Tivisa a second patera with similar characteristics, which we have already studied (fig. 10). Another similar piece in copper is known, discovered in Toya (Peal de Becerro, Jaén), but with a head more like to a lion's²⁹ and datable around the IV-III Centuries. If, to all this, we add, in the back of the patera which we are studying, the presence of an Iberian inscription in the eastern alphabet (fig. 15), we cannot be accused of hasty judgment if we state that the product is purely Iberian, insofar as its use and purpose are concerned, and also in the religious ideas it could serve; that it is a local and regional product inasmuch as the alphabet and the shape of the small vase finished in "aludir" are typical of the eastern section where the patera appeared. Furthermore, this is not contradicted by the rest of the characteristics noted, some because, being more general, they could also be eastern (like the type of the shield, the wild boar, the lynx); others because, their connection being unknown, we do not necessarily have in that a reason *a priori* to exclude them from the eastern area (such as the candelabra, the throne).

As for the technique with which it is made (beaten, engraved with a burin gilded in sheets, etc.) and the art with which the scenes were conceived, there is also nothing which contradicts what we have shown, that is to say, that it is a local product created for

local use. But, may we repeat, one cannot ignore that the religious ideas which it served present, at least in their images or symbols, a strong current which could not exactly be called Greek, Etruscan or Italian, but Mediterranean in its more extensive significance.

Finally, we may now discuss the problem of the dates to be attributed to this piece.

We have tried, in the preceding lines, to clarify the two fundamental problems offered by the designs of the patera: that of the meaning of the composition, and that of the racial origin of each of its scenes, considered separately. But there remains another also very important problem, that of the date assignable to the piece. For its solution, we have to make use of the same scenes depicted on the patera.

Let us begin by saying that a *terminus post quem* is offered by the fact that the centaur portrayed as a mixed being in which the human part is limited to the trunk, arms, and head, is an idea which has existed only since the time of Greek classicism, that is to say, since around the year 500. (Earlier, during the archaic period, the human part included also the fore-feet of the horse, as the whole man was represented³⁰.) On the other hand, the figures of winged persons rather carry us back to the IV Century and Hellenism, through which we can go a century further. We can derive greater certainty from the fact that the horseman is holding a lenticular-shaped lance, that is to say, a shape which is found in the Occident only from the III-II Centuries, as the source of the type called *La Tène*. (See my book, *La Dama de Elche*, pp. 98 ff., where the chronology of this defense weapon on the Iberian Peninsula is discussed³¹.) The other designs do not now give us well-defined dates for comparison. (The group

of the lion and the bull, by its chronological extent and its diffusion does not give us elements for clarifying our judgement; neither does the seated figure for similar reasons; the same can be said of the so-called candelabra, it being a piece without parallel up to now³².) So, the result is that the earliest approximate date assignable to the patera of Tivisa has to be around the III-II Centuries B. C. It could be later, but not earlier.

These conclusions would seem to be strengthened by the fact that this type of vessel with umbo ornamented with the beaten head of an animal appears, as we have seen, in various indigenous examples of this and later epochs. Moreover, the Iberian inscription of the alphabet in which the legend of this patera is written (fig. 15)—an alphabet which, by its area of use, is accustomed to be called "eastern" (in order to distinguish it from the meridional or "Andalusian," also called *Tartessio*)—was considered up to now, as dating from the III to the I Centuries. ("The Iberian texts in their own writing perhaps do not go beyond the III Century," according to Gómez-Moreno, *Op. cit.* Notwithstanding this see the inscription I published, *Op. cit.*, which could be dated in the V Century. I refer there also to the inscription of the Greek vase of Catania, datable in the IV Century, see also *Op. cit.*³³.)

We can also offer other important evidence: in the two discoveries which preceded that of this patera—discoveries made by chance in the same place but not exactly on the same spot—there appeared enough coins which one could say were buried about the end of the III Century or beginning of the II Century³⁴.

A conjectured reconstruction of events, as already clearly explained by Serra Ráfols³⁵, is possible. At the end of the III Century or the beginning of the II Century, an imminent danger obliged the inhabitants of

ancient Tivisa to hide their riches and treasures. It was done by both private persons and institutions. The group of choice vases, decorated pateras; and other religious objects or offerings which appeared with the piece which we are now concerned, must have belonged to a temple. Its religious character is more than clear in the designs of the patera which we are studying. Furthermore, the richness of all the pieces in general leads one to think more of a collection of religious objects or offerings, than of a private treasure.

Now, let us ask ourselves: what events could these have been which, for one thing, destroyed the town so that it could not rise again, and for another, kept the majority of its inhabitants from recovering the buried objects after the passing of the danger? In my opinion it was the wars of Cato or perhaps, the reprisals of Scipio against the Ilergetes after the insurrection of Mandonius and Indibilis. The first ones could have taken place in 195, the second ones somewhat before, in 206³⁶. In these were destroyed the region of the Ebro, from which were carried off by theft and taxes enormous quantities of silver, either coined or jewelry. Scipio transported to Rome 14,342 ponds of uncoined as well as coined silver, according to *Livius*³⁷. Cato was able to distribute among his soldiers the amount of one pound of silver per head, beside the booty collected by them, according to Plutarch's account³⁸, and it is certain that these quantities are authentic since they come from the official books of the Roman Exchequer.

It would be natural that the proximity of these covetous enemies should have obliged all people to conceal their objects of rich metals.

ANTONIO GARCIA Y BELLIDO.

(Translated from the Spanish
by Ida E. Brophy.)

QUELQUES NOTES SUR L'HISTOIRE DES "NIOBIDES" DES MÉDICIS

Depuis la publication très importante, par Gaye, de lettres appartenant aux archives des Médicis, le texte du sculpteur Valerio Cioli¹ demeure la source principale pour dater la découverte des *Niobides*. Dans sa lettre du 8 avril 1583 (que nous appellerons le doc. A), Cioli écrivait de Rome à Antonio Serguidi, secrétaire du Grand-Duc de Toscane Francesco I, à Florence, au sujet des fouilles de marbres, et soulignait l'importance de ces découvertes. (En 1583, Antonio Serguidi était le secrétaire principal du Grand-Duc Francesco I de Toscane et non pas celui de son père Cosimo I, ainsi que le rapporte par erreur H. Dutschke. Cosimo I mourut en 1574².) En informant le Duc d'une trouvaille aussi importante, Cioli, expert bien connu dans le domaine des monuments classiques, remplissait sans doute envers son patron le devoir d'un membre ancien et éprouvé du personnel des Médicis. (Comme sculpteur et restaurateur, Valerio Cioli avait fait des travaux intermittents pour Cosimo I depuis 1561, et fut employé plus tard d'une façon suivie par le Duc Ferdinand I³.)

Comme il a été observé précédemment⁴, la lettre du 24 juin 1583, écrite de Rome par Stefano Pernigoni à Hieronimo Varese (doc. B),

agissant au nom du Cardinal Ferdinand de Médicis, comportait une précision au sujet de la date de l'achat des statues. Toutefois, par suite d'une erreur regrettable dans la lecture de ce texte, ce témoignage relatif à la date exacte de cet achat a passé inaperçu. Au lieu de : « ... domani a dar' fine al negotio col intervento di messer Celio loro procuratore... », Fabroni a copié : « ... da mani a dar' fine al negotio... » (Stark n'a probablement pas dû consulter le texte original, puisqu'il a répété la même erreur. Tous ces documents, publiés par Fabroni, doivent être consultés avec une prudence extrême, car ils contiennent de nombreuses erreurs de déchiffrement ou des coquilles typographiques⁵.) Il s'ensuit donc que c'était pour « demain », c'est-à-dire pour le 25 juin 1583, qu'avait été fixée l'acquisition légale de ces marbres. Le texte du projet d'achat établi pour Hieronimo Varese vient à l'appui de cette conclusion (doc. C). (Comme ce projet d'achat n'a jamais été publié jusqu'à présent — Fabroni et Stark n'ont fait que s'y rapporter — il nous a paru intéressant de reproduire ici le texte complet de ce document C : voir la note 7 du texte original du présent article. Je tiens à remercier le Commandatore Umberto Dorini, de Florence, de la bonté et de la pa-

tience qu'il a apportées au déchiffrement de ce document presque illisible⁶.) La seule date mentionnée dans ce projet, « sotto di XXV da presente » (avec omission du mois et de l'année), demeure insuffisante en elle-même. Toutefois, à la lumière d'une lecture comparée de ces deux documents, il ne peut subsister aucun doute que la date « di XXV da presente » ne soit, en fait, celle du 25 juin 1583. A condition que la rédaction du contrat définitif de l'achat ne diffère pas de celle du projet en question, on est donc en droit de conclure que Hieronimo Varese aurait acquis les *Niobides* pour le Cardinal de Médicis, le 25 juin 1583.

Deux autres notes (doc. D et E) ayant trait au début de l'histoire des *Niobides* complètent le nombre des documents parvenus jusqu'à nous. Le texte de ces notes a été résumé dans des publications antérieures. Il reste cependant un problème à étudier, une question qui a été souvent reprise dans la littérature courante, celle du nombre des statues attribuées à l'origine au groupe des *Niobides*? (Reliées ensemble en un volume avec la lettre de Cioli et avec les deux textes susmentionnés, ces deux notes ont été publiées par Fabroni qui a, malheureusement, lu sur le premier manuscrit le chiffre 13 au lieu du chiffre 12

donné sur le texte original pour indiquer le nombre des statues⁷.) Quatre des cinq documents que nous venons d'énumérer (y compris la lettre de Cioli) font état du nombre des personnages. Seul le doc. E, rédigé par Stefano Pernigoni, n'y fait aucune allusion; toutefois, Pernigoni en parle en détail dans le doc. B. Cioli (doc. A), parle de la découverte de quatorze statues, comprenant un groupe de deux figures qui, ajoute-t-il, sont particulièrement belles. Il se peut qu'il fasse allusion ici à *Niobé avec sa fille cadette*, ou bien aux *Lutteurs*. L'auteur du doc. D parle nettement de douze figures, plus les *Lutteurs*. Ceux-ci, comptant pour deux, porteraient aussi le nombre à quatorze. Le brouillon de l'achat définitif (doc. C) énumère de nouveau douze statues, les deux *Lutteurs*, plus un torse. D'autre part, dans le doc. B, Stefano Pernigoni a noté très clairement le nombre des statues comme étant de quinze, ajoutant bien que, parmi celles-ci, le groupe des *Lutteurs* ainsi que celui des « *Niebia* », c'est-à-dire *Niobé avec sa fille cadette*, comptent chacun pour deux. Outre ces quinze personnages, il y a le torse qui, dit-il, a dû être abandonné dans le clos de vigne, une fois les autres statues mises en place, car il ne pouvait servir à grand-chose sinon comme matériau de restauration pour les autres figures.

Cette note fut écrite un jour seulement avant le projet d'achat. Il est très improbable qu'une des précieuses statues ait été retirée du lot au dernier moment. Le doc. B est le seul à préciser clairement que le groupe de *Niobé avec sa fille cadette* était compté pour deux. Tenant compte de toutes ces considérations, nous pouvons supposer avec quelque probabilité que le groupe de la mère et de la fille, souvent considéré comme une unité, avait été compté comme une seule statue dans tous les autres textes, mais qu'en réalité, quinze personnages, plus un torse, furent acquis par le Cardinal en 1583.

Cet ensemble devait certainement compter quinze statues dès 1588, comme le révèle une écriture passée le 3 décembre de cette année dans un des inventaires des Médicis. Ce texte nous apprend que Marenzio Marenzi avait envoyé de Rome à Florence, par mer, quinze moulages des marbres de l'histoire de Niobé, et que ces statues furent placées dans le corridor [des Offices]. Le moulage d'un cheval qui, semble-t-il, avait été ajouté à cet ensemble, fut expédié en même temps.

A cette époque, Ferdinand de Médicis était déjà devenu le Grand-Duc de Toscane, et il habitait son palais de Florence. En donnant l'ordre de faire expédier les moulages à sa nouvelle résidence, tandis qu'il conservait les originaux à Rome, il semble avoir témoigné de son intention de garder réunies en une seule grande collection toutes ses précieuses œuvres d'art antiques.

Dans la note du 3 décembre 1588, l'attention n'est attirée sur aucun personnage en particulier. Seul le cheval y était spécifié séparément.

De nouveaux détails concernant ces moulages sont fournis par une série de comptes que j'ai découverts récemment parmi les livres de la maison des Médicis⁸. Nous apprenons ainsi que les moulages, envoyés de Rome en pièces, furent assemblés et réparés par le sculpteur Antonio d'Anibale Marchissi qui avait été chargé de ce travail par le Surintendant de la Galerie, Emilio Cavalieri. Marchissi avait comme assistant dans cette tâche, un artisan nommé Zanobi di Vincenzo Brochi. Ce travail fut exécuté en dix-huit jours ouvrables, entre le 30 septembre et le 19 octobre 1591, sur place, aux Offices servant alors d'atelier au peintre Jacopo Ligozzi. Dans quelques-uns de ces documents, on trouve la description de trois porteurs devant transporter sur la tête, au prix de grands efforts et de difficultés, plusieurs de ces statues, du corridor de la Galerie jusqu'à l'atelier de Marchissi. Il fallut descendre au moyen d'un treuil, ensuite, tirer vers l'atelier et puis hors de celui-ci, deux des moulages, le cheval et la figure de femme de dimensions particulièrement grandes (la Niobé peut-être?). Ces deux statues ne sont restées à l'atelier que deux jours seulement.

Le 7 mars 1592, un forgeron du nom de Pierio Casini reçut d'Emilio Cavalieri l'ordre d'ajuster à la queue du cheval un support de fer de la longueur d'une brasse et demie.

Il est curieux que les moulages, amenés au palais dès décembre 1588, aient été laissés pendant près de trois ans sans être assemblés. Étant donné le nombre des *Niobides* dont les torses seuls sont encore reproduits dans la publication de 1594 de Cavalleriis, il faut supposer que les moulages ont été faits d'après les marbres avant la restauration ou, tout au moins, avant la restauration complète de ceux-ci. (La première édition des livres III et IV, en un volume, parut en 1594, et non en 1585, comme le dit Stark.

Seuls les livres I et II de l'ouvrage de Cavalleriis avaient déjà paru à cette dernière date¹⁰.) Étant donné, d'autre part, la rapidité avec laquelle Marchissi est parvenu à terminer son travail, il est permis de conclure que les restaurations⁹ furent limitées à un travail purement artisanal tel que celui d'un simple assemblage des pièces ou, peut-être, de légères réparations. Il est tout à fait improbable que Marchissi ait fait une restauration complète de ces figures allant jusqu'au modelage de nouvelles têtes ou de nouveaux membres. Ces moulages qui, plus tard, devaient jouir d'une si grande popularité et servir d'inspiration à tant d'artistes, ont dû rester à l'état de torses pendant tout leur séjour aux Offices.

Dans les textes du XVI^e siècle, on ne trouve que très rarement les statues de la série des *Niobides* des Médicis nommément citées comme telles. *Niobé et sa fille cadette*, les *Lutteurs* et le *Cheval* sont les seules à avoir été mentionnés comme faisant partie de cet ensemble. Aussi pouvait-on s'attendre à ce que la première publication illustrée consacrée à ces figures, et notamment les gravures de 1594 de Cavalleriis, apporte enfin à ce sujet un champ d'information plus vaste et plus approfondi. Treize *Niobides* ont trouvé place dans cet ouvrage : la mère, le « pédagogue », déjà décrit ici comme son mari, six fils (y compris les *Lutteurs*) et cinq filles. Deux des filles et le cheval ont été omis. A en juger d'après les inscriptions des légendes au-dessous de chaque personnage, Niobé et trois de ses filles étaient placées à l'époque dans les jardins Médicis, tandis que les neuf autres statues étaient exposées à l'intérieur du Palais. Toutes ces statues sont probablement celles-là mêmes qui furent découvertes toutes ensemble, au même moment et au même endroit.

C'est donc à juste titre que, devant cette découverte, les experts, tout en se souvenant des anciennes descriptions, firent la déduction logique qu'il s'agissait ici d'une représentation de l'histoire de Niobé. Se rappelant que le nombre des fils et des filles avait été précisé comme étant de sept pour chaque groupe (en comptant le « pédagogue » tantôt comme le père et tantôt comme le septième fils), on s'empessa de faire de son mieux pour adapter les personnages aux données de la légende. Il est cependant certain que l'identification de telle ou telle statue comme appartenant au groupe

des *Niobides* a, de temps en temps, été mise en doute dès le début.

En fait, il suffit de regarder la gravure de Perrier de 1638 (fig. 1) pour se rendre compte qu'un changement des personnages avait déjà pris place antérieurement¹¹. La statue s'appuyant, telle Polymnie, à un grand roc (fig. 2) et les *Lutteurs* avaient déjà été abandonnés. En leur lieu et place on voit apparaître une autre Muse, le prototype d'Euterpe, et deux fils qui fuient; de plus, deux autres filles, dont *Anchirhoé*, sont représentées pour la première fois. Le cheval, qui joue un rôle important sur la reproduction de Perrier, est, sur une gravure plus ancienne, par Jacobus Laurus (fig. 3), la seule statue dont l'identification avec les croquis vagues des six *Niobides* est non seulement possible mais absolument sûre¹².

Pas trop d'exigence avait cependant été apporté au choix d'un modèle plus approprié. Ceci a pu être dû en partie au fait que le choix du remplaçant devait être limité, si possible, aux œuvres d'art figurant parmi les trésors antérieurement acquis par le Cardinal. La statue connue sous le nom d'*Anchirhoé* a fait l'objet d'un échange de cet ordre. Cette œuvre offre également un bon exemple de la souplesse dont cette époque pouvait faire preuve dans l'interprétation d'un torse classique. Lorsque le sculpteur français, Pierre Jacques, a copié cette œuvre, conservée alors dans la collection romaine della Valle, en deux croquis, entre les années 1572 et 1577, elle était encore vierge de toute restauration moderne (fig. 4). Dans ses dessins, Pierre Jacques a suggéré la manière d'ajuster la tête et le bras droit, et en ajoutant le carquois au-dessus de l'épaule gauche, il a indiqué qu'il interprétablait cette statue comme représentant la déesse Diane. (Cet album de croquis de Pierre Jacques, conservé actuellement à la Bibliothèque Nationale, à Paris, a été publié par Salomon Reinach qui, dans son commentaire de ces croquis, a déjà émis l'opinion que la statue représentée pourrait bien être l'*Anchirhoé* des marbres des Médicis. Il repousse fermement la suggestion suivant laquelle le carquois aurait pu se trouver sur la statue originale dès le début, en signalant que cet attribut est placé ici sur l'épaule gauche du personnage. Lorsque j'ai eu moi-même l'occasion d'examiner l'original, j'ai pu constater que cette partie de l'épaule était tout à fait lisse et qu'elle

ne portait pas la moindre trace d'aucun travail antérieur¹³.)

Le Cardinal Ferdinand de Médicis acquit la statue d'*Anchirhoé* lorsqu'il acheta en bloc toute la collection della Valle en 1584. Ce marbre a dû être accueilli peu de temps après au sein de la famille des *Niobides*. Ce choix étant fait, il fallut adapter la statue au caractère général du groupe. Sa base fut abaissée au niveau des autres statues, et une tête fut choisie et ajustée au torse en conformité avec le prototype des *Niobides* (fig. 1 et 5). Le cheval, qui ne faisait pas partie de la découverte des *Niobides* mais qui avait été trouvé sur les côtes du Latium, et à une date antérieure¹⁴, a dû être ajouté à cet ensemble avant le transport de ses moules à Florence, en 1588.

On possède un certain nombre de témoignages de la continuation de cet échange de personnages pendant quelque temps encore. Bien que le moment précis où tel ou tel marbre a été remplacé, ne saurait être établi, on peut du moins dire avec certitude que le choix définitif des statues était arrêté dès 1638, si ce n'est même plus tôt. Car les gravures de Perrier représentent déjà la série tout entière des *Niobides* dont, plus tard, en 1775, on fit, sur l'ordre du Duc Léopold de Toscane, l'expédition de Rome à Florence et qu'on exposa aux Offices en 1779. (Peu de temps après leur transfert à Florence, ces statues furent toutes reproduites par Fabroni¹⁵.) Entre temps, la collection Médicis de Rome avait été enrichie d'un certain nombre de répliques et, dans la sélection des figures à envoyer à Florence, la sculpture de la qualité la plus haute l'a parfois remporté, tandis que le côté illégitime des liens de celle-ci avec la famille unie des débuts de l'histoire des *Niobides* était délibérément ignoré. (Le *Niobide* tombé sur le genou gauche en offre un exemple. Cette réplique, No. 269 du vol. III de l'ouvrage de Dutschke, qui faisait jadis partie de l'ensemble original et dont il existe encore un vieux moulage à la Villa Médicis, à Rome, est restée à Rome en 1775, alors que, dans le choix pour envoi à Florence, ce fut une réplique d'un marbre différent mais jugée comme étant de meilleure qualité qui l'a remporté. Cette pièce, No. 268 du vol. III de l'ouvrage de Dutschke, devait, très probablement, provenir du Palazzo Valle Rustici-Bufalo, de Rome. Si cette hypothèse se trouve être justifiée, le Cardinal Ferdinand aurait acquis cette œuvre

en achetant la collection della Valle au complet en 1584. La différence la plus frappante entre ces deux exemplaires réside dans la présence, au No. 269 de l'ouvr. cité, du pan de vêtement attaché à la partie supérieure de la cuisse et dans l'omission de celui-ci au No. 268¹⁶.)

La question de la disposition de ces marbres dans les jardins Médicis n'a jamais été sérieusement étudiée. La présentation de toute une série de sculptures antiques reliées entre elles et formant un ensemble, a posé un problème des plus rares et des plus délicats devant les restaurateurs du xvi^e siècle. Aucune source documentaire connue n'offre de renseignements sur ce sujet important, mais les illustrations les plus anciennes qu'on connaisse de cet ensemble ne se prêtent-elles pas à l'énoncé de certaines conclusions constructives? J. Laurus, dans sa gravure de 1613 (fig. 3), semble avoir enregistré très fidèlement la disposition topographique des jardins Médicis, et il n'y a aucune raison de ne pas faire confiance à son dessin. Nous pouvons donc considérer comme exacte sa mise en pages du groupe des *Niobides* dans le cadre de leur environnement.

A première vue, cette esquisse des *Niobides* pourrait paraître insignifiante et fortuite; cependant, son analyse plus serrée révèle quelques points intéressants. L'organisateur de la distribution de cet ensemble n'a nullement agi au gré du hasard. Au contraire, il a adopté une méthode qui a été d'un usage fréquent auprès des restaurateurs d'œuvres isolées de l'art antique : il a consulté quelques documents anciens et il a cherché à rendre la disposition des marbres conforme à quelque récit traditionnel. Il n'eut pas, d'ailleurs, à se lancer dans de trop vastes recherches. La description dramatique donnée par Ovide¹⁷ de la mort terrible des *Niobides* a dû déjà venir à l'esprit plus d'une fois à propos de ces statues. Si, comme on le voit si distinctement sur la gravure de Laurus¹⁸, les statues des *Niobides* étaient entourées de murs et de colonnes, ce décor n'aurait-il pas été choisi pour servir d'allusion à l'arène de Thèbes où le récit veut que ce désastre ait eu lieu, et la mention faite par Ovide d'un hippodrome n'expliquerait-elle pas la présence du cheval¹⁹?

Si l'on pouvait ainsi se rendre compte que la conception générale de cette composition avait été tirée d'un texte ancien, la même source n'était

cependant pas d'un grand secours quant au fil conducteur du groupement des personnages. En ce qui concerne cette dernière solution, il fallait s'attacher, en effet, à la recherche d'un modèle non pas littéraire, mais plastique; or, ceux-ci étaient extrêmement rares, et certainement impropre à servir un tel but. Car même si le restaurateur avait eu à sa disposition une telle composition comme modèle, celle-ci se présenterait sous la forme d'un bas-relief — d'une dalle de sarcophage très probablement — et les problèmes en question ne pourraient être résolus par une simple transposition et adaptation de ce modèle à deux dimensions. Quoi qu'il en soit, l'élaboration de la meilleure disposition des statues réclamait que le restaurateur fasse appel à ses propres ressources, à sa propre imagination.

A propos de ces notes un mot au sujet des moules de six *Niobides* qu'on peut voir encore aujourd'hui dans les jardins de la Villa Médicis, à Rome, semble s'imposer. Aussi déclaré qu'ils apparaissent maintenant, ils jouent un rôle singulier dans l'his-

toire des *Niobides*. Car ils sont les seuls à avoir survécu à l'étape des premières restaurations de leurs prototypes. Les vilains ajoutés ultérieurs faits aux marbres par Innocenzo Spinazzi²⁰ ont considérablement déformé leur charme original. Ces moules, en admettant qu'ils aient tous été exécutés pour servir le même but, sont antérieurs au transport de leurs modèles de marbre à Florence.

Un exemple peut nous fournir une preuve à ce sujet. L'une des filles, connue, parmi les *Niobides* des Médicis, sous le nom de « Psyché » (et complètement exclue de cet ensemble actuellement), a été reproduite à trois moments successifs de son histoire. Elle apparaît à l'état de torse dans l'œuvre de Cavalleriis (fig. 6); elle figure après avoir déjà subi les premiers ajustements sur la gravure de Ferrier (fig. 1) et aussi dans le moule (fig. 7); et elle se présente enfin, après les restaurations de Spinazzi, telle qu'on peut la voir encore aujourd'hui aux Offices (fig. 8). On doit exclure tout essai d'identification de

ces moules avec ceux qui furent envoyés à Florence en 1588, et qui auraient alors été retournés à Rome en 1775 en échange des marbres. Car cette *Psyché* est reproduite encore à l'état de torse dans le volume de Cavalleriis de 1594, tandis que, dans le moule, la tête, le bras gauche, et ce qui reste encore du bras droit (un fragment qui subsiste du torse original), sont aussi exactement conformes aux restaurations qu'on voit, sur la gravure de Perrier, qu'ils sont différents, et ceci d'une manière frappante, des adaptations ultérieures de Spinazzi. Un *terminus ante quem* pour l'exécution des moules peut donc être établi. Ils furent coulés peu de temps avant l'année 1775.

Bien que généralement réparés, et complètement délaissés depuis, ils préservent encore, sous leur apparence insignifiante et modeste, un vestige de leurs modèles et, à la fois, un dernier reflet d'une époque où ceux-ci étaient rangés parmi les découvertes les plus précieuses de leur temps.

ERNA MANDOWSKY²¹.

21. Je tiens à exprimer ici ma gratitude envers l'Association Américaine des Femmes Universitaires, de Washington, pour la bourse internationale d'Aurelia Henri Reinhardt qu'elle a bien voulu me décerner et qui m'a permis de faire certaines des enquêtes et des recherches dont il est fait état dans cet article.

VERMEER'S WORKSHOP

The famous painting by Vermeer, the *Workshop* or the *Painter in his Workshop*, bore—in one of the letters of the artist's widow, in 1676—the more general title *De Schilderconst*, that is to say the "Art of Painting" or the "Allegory of Painting." The date of the picture is generally given as around 1665, when Vermeer was thirty-three years old and was at the top of his career. All claim to see in that work the supreme expression of the pictorial qualities of Vermeer¹. (A. Malraux, *Op. cit.*, 1951, suggests a new chronological listing of the works of Vermeer. He dates the *Workshop* as painted at the very end of the artist's life. The *Milkmaid*, the *Allegory of Faith*, the *Love Letter*, the *Young Girl with a Turban*, according to Malraux, formed, together with the *Workshop*, the group of late works. But it is difficult to follow that system of listing, since the works are incongruous in their style, and we believe that de Vries' chronology is more convincing.)

A new attempt to explain the symbolic meaning of that painting will perhaps make it possible to penetrate deeper into the artist's thought, and at the same time to appreciate its pictorial qualities from another viewpoint. One will thus discover that its sunny harmony is not only the result of a naive realism, but also corresponds to a deep longing of the artist's soul—a sort of dream of happiness².

Vermeer's paintings can no doubt be defined as the most perfect still lifes of European art—still lifes in the original sense of the word, that is to say "silent life," *Still Leben*, dream of a perfect reality, where the calmness surrounding things and beings almost becomes a substance, where the objects and the figures (treated as objects) give us to understand the secret relationship between them. Time here appears to be suspended, daily life takes on the guise of eternity.

Vermeer's realism, which derives

from the Dutch Caravagists, is distinguished from the sometimes down-to-earth realism of this group and strikes by its poetical quality. The composition of his paintings could hardly be simpler: the horizontal, vertical and diagonal lines create a kind of armature wherein the objects place themselves according to planes (generally three) which are abruptly differentiated in their dimensions. In the very foreground, at an angle, Vermeer loves to place objects which are very big and which push back those of the second and of the third planes. It is easy to recognize there a tradition of the XVI Century Italy: these chairs and tables have no other function than that which is played by the setting-off figures of the Italian Manierists, here transformed in still life. (In the *Workshop*, the central axis of the canvas is not identical with that of the composition. The latter is composed of the figure of the painter, the vertical line of the map and the chandelier. To the diagonal of the painter's silhouette corresponds that of the curtain in the foreground on the left. The perspective angle is taken very close to the objects of the foreground³.)

We will not stop at the pictorial qualities, the brightness of colors and the quivering of the light, the elaborate quality of the medium—for instance the art with which the tapestry in the foreground or the silk shawls on the table are treated—the splendor of the texture, at times granulated, at others in "pointillé", or, sometimes, smooth. Let us remember only that as in the other paintings of his mature period, the three primary colors pale blue, sunlit yellow and red, prevail in addition to black and white and that these three primary colors may be found again together in the tapestry which forms a kind of exquisite synthesis of the main color spots. Behind that heavy tapestry curtain is a lavish room: floor paved in white and black marble, wooden ceiling with outside beams, a table and chairs which

are familiar from other Vermeer interiors. On the gray-white wall at the back, by way of decoration, is a map, in front of which hangs a beautiful shiny copper chandelier. What could, at first sight, be surprising, is the lack of the accessories usual in a workshop of that time and which are known, to us through other paintings. Nevertheless certain critics assume that it is a view of the painter's workshop. (Here are a few examples of other paintings depicting workshops: A. Van Ostade, 1663, Gemäldegallerie, Dresden; id., drawing, Kupferstichkabinett, Berlin; G. Terborch, Kurpfälzisches Museum, Heidelberg; Aert Van Gelder, Frankfurt A.M., etc. Very instructive is the comparison between the Vienna painting and its paraphrase by Musscher reproduced by de Vries, where one sees that the latter disapproved of the absence of workshop accessories. As he copied his model, he filled the workshop with the usual utensils. On the source of Vermeer's composition in the work of Gerard Dou and his School, for example J. Berckheyde's, *Visit to the Workshop*, 1668, Hermitage, Leningrad, as well as in that of Rembrandt and his school, see, *Op. cit.*⁴.)

On a stool, in front of his easel, a painter seen from the back, is sitting down, dressed in a Sunday suit: beret and black doublet, shirt all white, very tidy, red stockings under white breeches. Here again, the elegance of that painter may appear as surprising when compared with the contemporary Dutch paintings of artists in their workshop, carelessly clad. (We believe that the cut of the painter's suit is not of the period he lived in, but rather that of the second half of the XVI Century. Indeed, the cut of that suit and the beret are of the fashion around 1530-1580 in Holland⁵.)

The painter has just begun working on his canvas, representing Clio the muse. A young girl with a shy look, disguised as Clio for this occasion, is posing as a model. She is holding somewhat awkwardly, the trumpet in

her right hand and the History book in the other. Her head is crowned with laurel leaves. As Hultén remarks, these attributes are mentioned in the *Iconology* by Cesare Ripa (Pers. ed., 1644). (The model once was identified with Renown and recently, by K. G. Hultén, with Clio. Both interpretations, as far as their basic thought is concerned, are closely linked, since the muse of History assures the eternal fame of the painter. J. G. Van Gelder has compared this figure with that of Clio by Eustache Lesueur, Louvre, which has the same attributes⁶.)

Instead of representing this symbolic figure as an ancient classic character, as the Italian, Flemish or French painters would have done, Vermeer has, so to say, "disenchanted" the myth, so as to bring the figure of the ideal world back to reality, in making of it a simple workshop model.

On the table may be seen a book of sketches next to an exquisitely pink sheet, a foreshortened plaster head, some silk materials, and a large book. These objects have been interpreted as the symbols of Clio's sisters, the books of *Polyhymnia* and *Euterpe*, and the mask of *Thalia*. But the plaster head which is not a mask could here represent the symbol of Sculpture and the sketch-book, in which there seems to be outlined, a plan—that of Architecture. It could therefore be a kind of *Paragone* of the three plastic arts, showing the superiority of Painting⁷. (The mask with the empty eyes is sometimes a symbol of painting, for example, the 1642 engraving reproduced in G. Baglione's volume. But here the plaster head is not a real mask and could stand for Sculpture.)

On the wall, as we have said, a map is hung, representing, the seventeen provinces of the Netherlands. At the top the following inscription can be read: "Nova XVII Provinciarum [Germaniae] Inferioris Descriptio et accurata earundem... per Nicolaum Piscatorem."

(As Hultén says, Nicolas Piscator is probably Nicolas Visscher, 1618-1679. Neither Hultén nor the author of the present article have been able to find the map represented by Vermeer. But Hultén indicates two paintings by Ochtervelt in which an almost identical map can be seen. Whether Ochtervelt was inspired by Vermeer's *Workshop* or whether there existed a common model, is a question⁸.)

The chandelier prevents the deciphering of the other words, but the visible fragments of that inscription are sufficient evidence that it concerns the seventeen provinces created by Philip II and which existed only until 1581, at which date the seven Northern provinces—the Netherlands of today—were cut off from Spain. So, the map thus represents the unity of the Netherlands before the separation. The borders on the right and left hand side are formed by twenty views of the most important cities of the old Netherlands. One should perhaps link up directly with that map another allusion to this period, long since ended, of the old Netherlands: the double imperial eagle at the top of the chandelier, emblem of the Habsburgs of Spain, who actually reigned when the seventeen provinces were still united. Lastly, the old-fashioned costume of the painter takes us also back to that period.

According to an old tradition dating back to the end of the Middle Ages, "paintings within paintings" or "sculptures within paintings," usually, serve the function as commentary on the main subject. They are not, as in the XIX Century and even in certain paintings of the XVII and XVIII Centuries, mere realistic copies of objects which were then in the given interior serving as the supposed model. This tradition was certainly still alive in the XVII Century as Rembrandt's *Syndics*, the *Menines* of Velasquez or Poussin's *Self-Portrait* in the Louvre may prove⁹. And several of Vermeer's paintings could be mentioned in support of this assertion. Such is the *Young Woman Standing by her Spinet*, in London, depicting a betrothed girl behind whom a painting with Cupid holding out a love letter is shown. Another is the *Allegory of Faith*, at the Metropolitan Museum, with a *Crucifixion*, which incidentally is an exact copy from a painting by Jordaens still in existence. Still another one the *Woman Weighing Pearls*, in Washington, where the scales in the woman's hands are related to the weighing of soul in the painting of the *Last Judgment* which adorns the wall at the back. In other cases, however, the connection is not so obvious and still remains to be clarified. (Thoré-Bürger has already observed this connection, in Vermeer's works, between the principal subject and the accessories: "Often with Vermeer... the accessories and in particular the

paintings hung on the wall, are very significant..." But he does not mention the map in the *Workshop*¹⁰.)

One is therefore fully justified to consider the map of the seventeen provinces in connection with the main subject, that is, with the well-being of the painter, living in a carefree and comfortable way in his well-off workshop. The resulting conclusion would lead to assume that the past of the Netherlands, under the Imperial domination, must have appeared to Vermeer as an ideal period for artists, and that the Vienna picture could be interpreted as the expression of a wish for the return of such an era. (It is true that the map representing the old Netherlands has remained a tradition during the whole of the XVII Century, in spite of the political separation, and that the motif of the double headed eagle had become in the XVII Century a decoration sometimes used on Dutch chandeliers. So these are not yet decisive arguments, but their simultaneous presence and the old-fashioned suit of the painter speak in favor of our assumption¹¹.)

A biographical fact seems to be confirming this interpretation: Vermeer, born a Protestant, baptized in the Nieuwe Kerk of Delft, married Catherine Bollness, a Catholic, and was, in all probability, converted to Catholicism. Anyway, he left the Protestant Church¹². Now, under the Habsburgs of Spain, the seventeen provinces were all still Catholic. Moreover, the reputation and the position, both social and material, that artists enjoyed in the part which remained Catholic—one thinks of Rubens and Van Dyck—must have contributed to Vermeer's nostalgia, for a Golden Age for artists. Indeed, we know that the income of the artists of the Southern Netherlands was considerably higher than that of middle-class Holland, where it is known, that even the greatest artists, such as Hobbema, Ruysdael, Rembrandt, etc., had to engage in other occupations in order to live¹³.

Vermeer's biography can also indirectly confirm this interpretation of the Vienna painting. He came from a lower middle-class family. His father was an innkeeper, then a silk worker, and a modest art dealer, who was in debt when he died. Vermeer himself was unable to live by his painting, and he was also obliged to engage in art business. Although he married a wealthy woman, he had financial troubles, to which the various debts

he had contracted as early as 1655 bear evidence. He had eleven children; his life was becoming ever more difficult. In 1672, after the war between the Netherlands and Louis XIV, he lost everything and lived in poverty until his death in 1675. It seems that he had great difficulty in selling his works. The wealthy bourgeoisie's taste favored the French style, and one knows of no other buyer of Vermeer's paintings at the time, but a baker¹⁴.

It thus seems that in his Vienna painting, Vermeer, instead of reproducing the reality of his workshop, eternized his dream of a painter's life. He would have evoked the mirage of a painter living in comfort and enjoying fame.

It is more than two and a half centuries ago that in Italy the social struggle of artists had begun for raising their status from craftsmanship to liberal arts. But, whereas in Italy, as early as in the beginning of the XVI Century, the artist succeeded in going up the social ladder sometimes to the level of high aristocracy, in the middle-class and puritan Holland of the XVII Century, everything still remained to be conquered. It thus would seem that Vermeer's painting represents a document on that struggle. It is interesting to note that Leonardo da Vinci, one and a half century before Vermeer, in his *Trattato della Pittura*¹⁵, gave a description of the comfort of a painter in his snug and clean workshop, that sounds as an anticipation of Vermeer's painting. In comparing painting with sculpture he demonstrated the superiority of the former over the latter and said: "...il pittore con grande aggio siede dinanzi alla sua opera, ben vestito e move il leivissimo pennello con li vaghi colori, et ornato di vestimenti come a lui piace, et è l'abitazione sua piena di vaghe pitture e pulita..."

The painting thus represents an urge, a wish and not reality, and that connotation of a "daydream" must most likely have been expressed by the motif of the curtain. The meaning of curtains in medieval art implied the revelation of a mystery or of a religious vision. (Oral communication by Mlle Denise Fossard with regard to Merovingian sarcophagi. Once our article was finished, Mr. J. Q. van Regtener Altena was kind enough to draw our attention to his article on *Rembrandt's way to Emmaus* where he discussed Dutch "curtain pic-

tures" of the XVII Century and gave an interpretation similar to ours, without however mentioning Vermeer's *Workshop*. According to Van Regtener, the motif of the curtain appeared in the Netherlands for the first time in the work of Rembrandt who is supposed to have drawn this inspiration from Dürer's xylography representing *St. Jerome*¹⁶.)

This conception still remained alive in the XV Century in Flemish art, as is proven in the *Nativity* by Van der Goes where two prophets draw a curtain back to show a religious scene. Italy still knew this symbolism in the XV Century: thus, in the *Sacra Conversazione* by Cosimo Roselli, at the Academy of Florence, or the *Holy Trinity* by Baldovinetti, at the same Academy, angels are raising curtains. In the XVII Century, Rembrandt still used this motif with the same connotation (for instance, in his *Holy Family*, in Cassel, 1646). Vermeer secularized the motif but nevertheless still kept for the curtain the part of revealing a vision.

There are many naturalistic features around Vermeer's dream, which is perhaps responsible for the special poetry of "Vermeer's realism," since the light of the sun—warm and peaceful—which creeps into that room is not merely the daily light; it is the light of childhood, the magic of the past. (In that Symbolism marked by naturalistic features as also in the conception of the world as a "still life," Vermeer's art is deeply related to that of Jan Van Eyck, the sole difference being that in Vermeer's art the religious and hieratical sentiment has disappeared¹⁷.)

The question was raised, as to whether this was a self-portrait by the artist. Certain scholars, such as Swillens, denied it. Others, like de Vries and Hultén, favor the idea of a self-portrait and find evidence of Vermeer's particular approach in the fact that, even in a self-portrait, he aims at escaping the curiosity of the onlooker, at pains merely to show the painter at his work. No doubt, in a deeper sense, it is a self-portrait, even though it represents at the same time the vocation of the painter, generally speaking. It expresses both the innermost desires of the artist, his slyness and a certain self-irony. Since historical fame appears to him as an "unavowed ideal" and at the same time as being vain, he represents it as a workshop model disguised as Clio; but while doing so, did he not

want also to allude subtly to his own fame for which he nevertheless felt an urge?

Paul Valéry, in a letter, dealt with about the same problem¹⁸. He explained the *Jeune Parque* written during and in spite of the war, and concluded: "Serenity in a work is no evidence of the artist's serenity... It may happen, on the contrary, that the serenity of a work of art would be the result of an apprehensive resistance to deep frustrations and would—without reflecting it in the least—correspond to an expectation of catastrophes." And Valéry added: "On these questions, the entire literary criticism seems to me in need of reforms. Such as it is usually practiced, the process of going back from the works to the authors is illusory..." Thus was it illusory to believe that the serenity in Vermeer's works corresponded to a serenity in the artist's soul and in his life. Their conception was marked by anxiety.

Lastly, one might wonder whether the symbolism of the *Workshop* might give us the clue for interpreting the enigma of Vermeer's art. If a whole group of paintings—those of the mature period of his art—can lend themselves to such an explanation, there are yet other works by Vermeer, such as the *Milk-Maid*, in Amsterdam, the *Young Girl with the Turban*, in The Hague, the *Lace-Maker*, in the Louvre, the two *Views of Delft*, where no symbolism could be detected but solely the happiness of eternizing what is ephemeral, the glittering of sun on textures and precious colors. These paintings are prior to those in which symbolism appears, and they show that meditation on the subject of the mirage of reality was a second phase, which followed that of naive enjoyment. In a third phase of its development, the allegoric meaning becomes too plain and at the same time Vermeer's painting becomes cold; dark tones replace the bright sunlit values, and his very technique reveals that he had by then lost all creative joy. He became a virtuoso. Such are the works of his last years, when he lived in poverty; and they proclaim to us the end of this short life: the painter, under the burden of his worries, has become incapable of expressing on canvas his dream of happiness¹⁹.

CHARLES DE TOLNAY.

— DESSINS DE MAITRES —

UN DESSIN DE MICHEL-ANGE
UTILISÉ PAR
MAERTEN HEEMSKERCK

La cathédrale de Linköping, Ostergotland, Suède, conserve depuis 1581 un grand retable par Maerten Heemskerck, qui peut être identifié comme étant le retable de l'église Saint-Laurent d'Alkmaar, dont parle Karel van Mander et qui avait disparu après le *Bildersturm* de 1566. Cette peinture, la plus importante de toutes les œuvres romanistes hollandaises, est d'un intérêt particulier, car tous les contrats et documents qui s'y rapportent ayant été préservés, elle nous offre l'occasion de nous faire une idée très précise des méthodes et de la manière appliquées à l'époque à la négociation de ce genre de transactions. Dans cet article, nous ne nous proposons d'étudier qu'un seul aspect de cette grande œuvre, à la recherche du rapport assez inattendu qu'il nous permet de découvrir entre l'art de Heemskerck et celui de Michel-Ange.

La partie supérieure du côté intérieur du volet droit (fig. 1) représente l'*Ascension du Christ et le donateur Georges d' Egmont, évêque d'Utrecht*, ce dernier à genoux, en adoration, tourné vers le Christ qu'on voit crucifié au panneau central. S'élevant d'un sarcophage auprès duquel se trouvent deux anges, le Christ, avec une expression d'extase, et tenant la bannière de la victoire, s'envole vers le ciel. Un soldat gigantesque, vu de dos, semble s'élancer vers le Sauveur. Un autre, à gauche du sarcophage, contemple le ressuscité avec l'expression d'un croyant. Un troisième soldat est sur le point de s'envoler. Il se dégage de la composition tout entière une action intense mais un peu creuse, et le mouvement, les attitudes, le modelé et l'expression des personnages sont exagérés suivant le style du maniériste romain.

Le style du jeune Hollandais s'est développé à Rome, sous l'influence d'impressions qu'il ne pouvait ni analyser, ni comprendre. Il est facile de suivre ses rapports avec la manière romaine, avec Raphaël et Jules Ro-

main, et chose étrange, même avec des artistes de la génération antérieure, tels que Filippino Lippi. Mais un esprit encore plus grand se fait sentir à travers l'œuvre, celui de Michel-Ange, à la puissante personnalité duquel aucun jeune peintre venant de l'étranger ne pouvait échapper. Tous ceux qui sont familiers avec les dessins de Michel-Ange constateront aisément que la figure du ressuscité est une répétition, un peu changée et en sens inverse, de la figure correspondante de la *Résurrection* de Michel-Ange se trouvant au British Museum¹.

Le peintre hollandais a conservé l'envol de l'attitude, les proportions élancées du corps et la silhouette générale du personnage, mais au lieu des bras repliés du dessin de Michel-Ange (fig. 2), le Christ ici a les bras tendus, comme pour accentuer par ce geste l'impression de l'envol. Naturellement, quelques-uns des détails, comme les mains et les jambes, sont transformés sous l'effet du maniériste, et l'anatomie du torse est exagérée. Des ajouts étranges, comme la bannière de la victoire, que le Christ fait flotter de sa main gauche, en forme de fanion, et la draperie compliquée autour des bras et de la partie inférieure du corps, empêchent d'abord de reconnaître le modèle original. Ces détails, qui déterminent dans une si large mesure l'effet produit par la figure et même par le tableau tout entier, font penser à l'art gothique tardif bien qu'étant en réalité apparentés aux maniéristes quattrocentesques d'un Filippino Lippi. Il est évident que des artistes tels que Filippino Lippi étaient dans le goût des artistes nordiques. Les peintres étrangers venus à Rome autour des années 1530 considéraient ces peintres comme leurs contemporains plus âgés et vénérables, et il est compréhensible qu'ils aient tenu à les honorer et à les suivre. Nous reconnaissons le soldat qui se tient debout à gauche devant le

sarcophage comme provenant du même dessin de Michel-Ange (fig. 2). Son attitude très particulière, avec le torse penché en arrière et la tête relevée, ne se retrouve nulle part ailleurs. Heemskerck a peint ce motif en sens inverse et il a revêtu ce personnage de l'armure d'un légionnaire romain; il lui donna une barbe et posa un casque sur sa tête.

Frey a daté ce dessin de 1534-1538. Nous savons que Maerten van Heemskerck vint à Rome au cours de l'été de 1532 et qu'il quitta la ville éternelle en 1536. Ces faits nous permettent de rattacher au beau dessin de Michel-Ange une date plus précise qui ne serait pas postérieure à 1536. C'est là un léger service que Heemskerck rend aux études michel-angeliques. Popp et Tolnay avaient considéré ce dessin comme ayant été exécuté pour la nouvelle sacristie de Saint-Laurent, à Florence. Il est assez étonnant que le jeune Heemskerck ait eu la possibilité de choisir un modèle parmi les dessins du grand maître au caractère si réservé. Mais il est possible que cette composition ait déjà été connue dans les cercles artistiques de Rome pendant le séjour de Heemskerck dans cette ville, probablement à cause de la commande passée à Giovanni de Udine d'interpréter les idées de Michel-Ange sur des fresques, projet qui n'aboutit jamais. (Voir Popp.)

Est-il possible qu'il y ait eu un carton par Giovanni da Udine? Des copies de ce carton problématique auraient-elles circulé parmi les jeunes peintres? Peut-être Heemskerck a-t-il peint le Christ en sens inverse pour des raisons commandées par la composition, car les personnages principaux devaient être tournés vers le centre.

L'emploi d'un dessin de Michel-Ange dans un tableau de Marco Venusti n'a pas de rapport avec le cas que nous venons de signaler.

AXEL, L. ROMDAHL.

UN DESSIN SIGNÉ DE LORENZO LOTTO

Dans l'introduction à leur catalogue des dessins de Lotto, H. et E. Tietze¹ font remarquer que les quelques feuilles parvenues jusqu'à nous ne suffisent guère à augmenter nos connaissances sur ce peintre, aussi varié que fécond. Parmi les vingt-quatre numéros du catalogue il n'y en a que seize pouvant revendiquer le rang d'œuvres authentiques. Une demi-douzaine d'entre eux sont revêtus d'une valeur documentaire spéciale car ils peuvent être rattachés à des peintures existantes du maître. La disparition des dessins de Lotto est d'autant plus regrettable que, comme nous l'apprend le "Journal" de cet artiste, celui-ci aimait le dessin et a même pratiqué dans ce domaine toute une série de techniques différentes². Il parle d'esquisses à l'huile sur papier, d'un dessin à l'aquarelle sur papier rose, de deux cartons à la gouache destinés à être coloriés. Ceux qui subsistent sont surtout des dessins au crayon, technique fort estimée par les Vénitiens. C'est à peine si on tombe sur un dessin à la plume.

Sur la couverture mobile de leur ouvrage, H. et E. Tietze ont donné la reproduction du détail d'un *Portrait de jeune femme*, conservé à la National Gallery de Londres³, où l'on voit le dessin de Lucrèce que la jeune fille tient dans la main et qui sert peut-être d'allusion à son nom. Ce nu a été exécuté avec un pinceau fin; c'est un véritable dessin à l'intérieur d'une peinture. L'artiste l'a délibérément placé sur la feuille de façon à bien dégager la netteté des contours et à garantir celle-ci contre toute atteinte de la part soit des plis du papier, soit du raccourci. Certes, Lotto aurait pu se servir de rehauts blancs pour augmenter l'effet de ce rapide croquis. Mais il aurait alors risqué de le mettre trop en évidence dans l'ensemble de la composition du tableau. Seuls les cheveux, les parties se trouvant au-dessus du bras levé ainsi que le bout de la draperie retenue de la main gauche, ont été légèrement grattées au manche du pinceau afin de faire ressortir quelques taches plus brillantes.

Le dessin du saint Martin (fig. 2) a été exécuté de la même manière, avec un pinceau fin⁴. Cependant, ici ce ne sont plus les effets du dessinateur que Lotto poursuit, mais les attraits majestueux et plastiques du peintre. Les colonnes des portes de la ville sont dessinées à l'aide d'une règle sur le fond du papier qui n'est pas blanc. Au-dessus, le peintre fait dérouler sa composition *a guazzo in chiaroscuro*⁵ dans les tons gris, bruns et blancs. Des bruns rouille animent le ton des jambes du cheval et de celles du mendiant, ainsi que la maçonnerie de pierre. Ce dessin est certainement un *cartoncino* destiné à être agrandi et reporté sur un carton ou sur une peinture. A la marge inférieure du verso on trouve la signature suivante traitée au moyen de gros traits de plume : *laurentius lotus* (fig. 1). (Le déchiffrage n'est pas absolument certain, car il y a un pâlé d'encre au début du prénom. La signature pourrait signifier aussi « lavrentius »⁶.) C'est là la forme latinisée du nom qui se rencontre si souvent sur les tableaux de Lotto⁷. On ne pourrait guère supposer qu'une signature aussi négligée ne soit pas de la main même de l'artiste. (La signature officielle qu'on trouve sur les tableaux, est une signature stylisée sans italiques, et n'offre donc pas de bon terrain de comparaison. Je n'ai malheureusement pas pu consulter les signatures faites sur des documents ou sur des lettres. Les notes manuscrites reproduites d'après le "Journal", voir la deuxième annotation, sont du même genre mais ne se prêtent pas davantage à une bonne comparaison⁸.)

La scène la plus célèbre de la vie de saint Martin est celle où le saint habille le mendiant aux portes d'Amiens, en lui donnant la moitié de son propre manteau. Depuis le xi^e siècle, cette scène n'a cessé d'être représentée tant par les sculpteurs que par les peintres. Au temps de Lotto les artistes de l'Italie du Nord et de Venise affectionnaient ce thème. K. Kuenstle reproduit (fig. 209)⁹ une peinture par Butinone se trouvant à la cathédrale de Trévise. Ici le saint

est saisi dans l'encadrement de la porte. Le mendiant s'appuie contre les piliers. Plus tard, sur le dessin du Tintoret¹⁰ on voit le saint passant à cheval sous le grand arc de la porte. Il y a même de la place pour le mendiant prostré par terre. Toutefois Lotto montre le portail Renaissance placé diagonalement derrière le groupe qui occupe le premier plan de la composition. Le dessin du Tintoret avec le saint à cheval a quelque analogie avec l'esquisse de Lotto dans l'attitude ainsi que dans la distribution des personnages. On ne sait s'il faut conclure à une influence directe ou à l'existence à l'époque, à Venise, d'un tableau traitant le même sujet, et connu des deux peintres.

Les biographes de Lotto ne mentionnent pas de peinture de ce maître représentant la légende de saint Martin, et le "Journal" du peintre ne fournit non plus aucune indication à cet égard. Le *cartoncino* n'a guère pu avoir été destiné à faire partie d'une série de peintures. Il avait probablement été fait pour servir d'offrande votive séparée. Les pieds du cheval et du mendiant ne se voient pas sur l'esquisse. Ils devaient sans doute sembler couverts par la surface du premier plan, si la peinture ou la fresque définitive, destinée sans doute à la décoration de la partie supérieure d'un mur, devait être vue d'en bas.

Le *cartoncino* de saint Martin peut être daté approximativement sur la base d'une comparaison avec le dessin de Lucrèce peint au pinceau sur le tableau de Londres. Ils sont apparentés par des analogies de style. La lumière qui tombe, en partant du même angle, sur les têtes un peu lourdes de Lucrèce et du saint, crée une ressemblance d'expression, accentuée par le contraste des ombres profondes. On note la même ressemblance dans les poings serrés et dans les lignes des bouts flottants de la draperie. Berenson¹¹ date la Lucrèce de Holford de 1530 environ. Ainsi le dessin de saint Martin appartiendrait aussi à la période de la maturité pleinement époussetue de Lotto.

EDMUND SCHILLING.

NOTES

UR LES AUTEURS

ON CONTRIBUTORS

TONIO GARCIA Y BELLIDO

Prof. d'Archéol. classique à l'Univ. de Madrid (depuis 1931) est aussi le directeur de l'Instituto de Arqueol. del Consejo Superior de Investigaciones Científicas dont il dirige la revue, "Archivo Español de Arqueología". Auteur de *Hispania Graeca*, ouvrage en 3 vol., couronné du 12^e Prix Martorell, et de nombreux travaux publiés, membre de l'Acad. Roy. d'Hist. de Madrid, etc., il est l'auteur ici d'une étude sur le "Trésor" de *Tivisa*..... page 229

RNA MANDOWSKY

Ph. D., Univ. of Hamburg (1934), has been lecturing since 1949 at the Univ. of London and is the author of a work on Cesare Ripa, published by Leo S. Olschki in 1939, and of a number of articles. Her *Notes on the Early History of the Medicane "Niobides"*..... page 251 are a result of the Aurelia Henri Reinhardt International Fellowship for 1948-1949, which she was awarded by the Association of University Women, Washington, D. C., for research on the restoration of Classical sculpture in the XVI Century.

HARLES DE TOLNAY

Auteur de nombreux ouvrages et, notamment, de livres sur Michel-Ange (en 5 vol.), Van Eyck, Brueghel, Bosch, etc., il nous offre ici une nouvelle interprétation de l'"Atelier" de Vermeer..... page 265

ALEX L. ROMDAHL

whose article on *A Michelangelo Drawing used by Maerten Heemskerck (Notes on Drawings)*..... page 273 appears here posthumously, was a professor at the Univ. of Gothenburg, Sweden, a well-known art historian and a prominent and much regretted figure at the International Congresses of the History of Art.

EDMUND SCHILLING

Former Curator of the Dept. of Prints and Drawings, Staedelsches Kunstinstitut, Frankfort, contributes to the same section one more of his many *Notes on Drawings : A Signed Drawing by Lorenzo Lotto*..... page 277

BOOKS RECEIVED

Les articles de MM. Axel L. Romdahl et Edmund Schilling font partie de la série d'articles qui paraîtront plus tard dans le volume d'essais dédiés à Hans Tietze.

Reproduit sur la couverture : Vermeer. — L'Atelier. — Kunsthistorisches Museum, Vienne (détail).

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

Prof. Classic. Archeol., Univ. of Madrid, is also director, Inst. of Archeol., Superior Council of Scient. Research, Madrid, of whose magazine, "Arch. Esp. de Arqueología," he is the editor. Member of the Roy. Acad. of Hist., Madrid, the Hispanic Society of New York, etc., author of *Hispania Graeca*, a 3-vol. work awarded the 12th Martorell Prize, etc., etc., he studies here *The "Treasure" of Tivisa* (transl.). page 282

Diplômée de l'Univ. de Hambourg, auteur d'un ouvrage sur Cesare Ripa et d'une série d'articles, publie ici *Quelques Notes sur l'histoire des "Niobides" des Médicis* (trad.)..... page 251 réunies grâce à une bourse intern. décernée par l'Assoc. des Femmes Univ., de Washington. Actuellement, elle vient d'être invitée à faire des cours de séminaire aux Univ. de Stockholm, de Lund et d'Uppsala.

Author of a 5-vol. work on Michelangelo, and of others on Van Eyck, Breughel, Bosch, etc., he gives us here a new interpretation of Vermeer's "Workshop" (transl.). page 292

dont l'article sur *Un dessin de Michel-Ange utilisé par Maerten Heemskerck* (trad.)..... page 295 paraît, malheureusement, à titre posthume, dans notre rubrique de *Dessins de maîtres*, était professeur à l'Univ. de Gothenbourg, Suède, auteur bien connu, et membre des plus actifs et des plus regrettés des congrès intern. d'hist. de l'art.

Ancien conservateur du Cabinet de Gravures et de Dessins du Staedelsches Kunstinstitut, Frankfort, publie, dans la même rubrique, une de ses nombreuses notes sur des *Dessins de maîtres : Un dessin signé de Lorenzo Lotto* (trad.). page 296

The articles by Mr. Axel L. Romdahl and Mr. Edmund Schilling are part of the series to appear later in the Volume of Essays in Honor of Hans Tietze.

Reproduced on the cover : Vermeer. — The Workshop. — Kunsthistorisches Museum, Vienna (detail).

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly;

Single copy : \$ 2.00 or 15/-

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602